

المسرح



العدد الأول • يناير ١٩٩٤

عصر الشعر

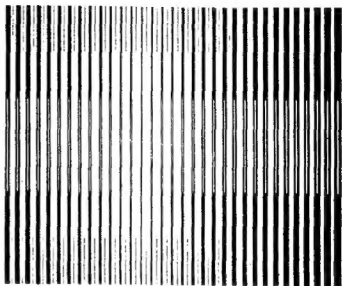
محمد علي شمس الدين عبد المنعم رمضان • عبد الطيف عبد الحليم • مريد البرغوثي
جمال القصاص • عادل عزت • محمد القيسي • عبد المنعم عواد يوسف • أمجد ريان
عبد العزيز الحاجي • محمد التهامي • محمد فعمى سند • شوقي شقيق • علي عفيفي • رضا العربي
دراسات : محمود أمين العالم - مصطفى ناصف - لطفي عبد البديع

نحية خليم وقصائدها التشكيلية مختار العطار
الزعييم مسرحية جيدة الصنع هذاء عبد الفتاح

المجلة



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



General Organization - the Alexan-
dria Library (الجامعة)
Scientific Publications

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

سليمان فياض

المشرف الفني

حسن طلب

نجوى شلبى

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكتاب ٧٥٠ نقسا - لترات ٨ ريالات لقرية - كبحرين ٧٥٠ نقسا - سوريا ٤٠٠ ليرة -
لبنان ١٥٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ دينار - السعودية ٨ ريالات - السودان ٢٢٥
قرشا - تونس ٢٠٠٠ مليم - كينيا ١٤ دينار - المغرب ٣٠ درهما - اليمن ٣٠
ريالا - ليبيا ١٠٠ دينار - الإمارات ٨ دراهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بنية - غزة
والضفة ١٠٠ سنت - لبنان ١٥٠ نقسا - نور بورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيهها مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨.٧ دولارا للهيئات
مضافاً إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوربا ١٨ دولارا .

المسلمات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص :
ب ٦٦٦ - تليفون ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل ٧٥٤٢١٣ .

للتن : جنة واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تنطبقه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

الجماع

السنة الثانية عشرة • يناير ١٩٩٤ م • رجب ١٤١٤ هـ

هذا العدد

٦٤	موعد للصهيل..... محمد فهمى سند
٦٦	مراهم مريم..... شرقى يوسف
٦٧	المدى والغراشة..... على عفيفى
٧٠	الرتين..... رشا المرسى

■ الفن التشكيلى :

تحية حليم الفنانة التى ارتبطت بكضائها الإنسان
..... مخفار الطاهر

■ المتابعات :

١٠٩	فى الذكرى الأولى رحيل يحيى حلى..... هيام أبوالمصين
١١٨	رحيل النطوى برجس..... ماهر شفيق فريد
١٢٤	مقتطفات من مهرجان القاهرة السنمائى..... فريدة مرسى
١٣٩	الزعيم .. مسرحية جيدة الصنع..... هناد عبد الفتاح

■ تعقيبات :

١٣٥	الصوت والصدى..... سيد محمد السيد
-----	----------------------------------

■ الرسائل :

١٤٠	لنالى مانهاتن الشعرية «نيويورك»..... أحمد مرسى
١٤٧	الوحد والذهب «باريس»..... إسماعيل صبرى
١٥٠	السؤال الملتبس فى قابس «تونس»..... إبراهيم عبد المجيد

■ (صدقاء إبداع :

١٥٤ محمد الهامى
-----	-------------------

■ الافتتاحية:

بيروت توام القاهرة أحمد عبد المعطى حمازى ٤

■ الدراسات

٧	ما التسامح..... مراد وهبه
	مدخل إلى قراءة الشعر العبرى
٧٣	المعاصر..... محمود أمين العالم
٧٩	صحراء الورد..... مصطفى ناصف
١٠٣	فائنة إيكاع الناي..... لطفى عبد البديع

■ الشعر :

١٣	تقديم..... للتحريز
١٤	مرثية الماعة..... محمد على شمس الدين
١٦	قصيدتان..... عبد المنعم رمضان
١٩	عن موشحة أندلسية..... عبد اللطيف عبد الحليم
٢٥	منيف..... مريد البرغوثى
٣٥	أريعون شتاء..... جمال القصاص
٤٠	الخروج من العراق..... عادل عزت
٤٥	قصائد المدن..... محمد القويسى
٥٢	أوراق قاهرية..... عبد الستم عواد يوسف
٥٧	نشوءات معنعة..... أسجد ريان
٦٠	النحلة..... عبد العزيز الحاجى
٦٢	رحيل شاعر..... محمد الهامى

بيروت توأم القاهرة

أنا عائد من بيروت.

عائد من مدينة هبطت إلى الجحيم، واحتوت في ستة عشر عاماً كاملة وعادت ناصعة نقية. هل أقول كما كانت؟ هل أقول أجمل مما كانت؟ أم أقول إنها عادت مشخنة بالجراح محروقة متوجعة؟

منذ أواخر الخمسينيات وأنا أزور بيروت، إن لم يكن كل عام مرة. فكل عامين مرة أحياناً وكل عام مرتين أحياناً أخرى. بيروت هي الرائعة الثالثة في حياتي. الأولى القاهرة، والثانية دمشق. كنت أزورها شاعراً طبعاً، فلابد للزيارة في تلك الأيام من سبب موضوعي، أو قل حجة أو تبرير. لكني كنت لا أكاد أؤدى واجباتي الموضوعية حتى أنطلق في أرض بيروت وسمائها، في نهارها وليلها، بحرهما وجبلها، شئونها العادية وأسرارها الخاصة. غناها الذي لا يخلو من المزالق وهو دائماً جميل فاتن، عصري لكنه أيضاً عتيق، وسطحي أحياناً مزوق لكنه أيضاً نبيل عريق.

ما من مرة زرت لبنان إلا وكانت في لا وعيي نية لم أنتبه لها إلا الآن، وهي أن أبحث عن الأرز التي اختفى فيها أوزوريس عندما جنح به التابوت إلى شاطئ، فينيقياً بعد أن أغلقه عليه أخوه الشرير ست وألقى به في النيل الذي أخذه موجه وعبر به البحر حتى انتهى إلى لبنان فأخذته الأرزة كأنما حملت به من جديد.

أنا أيضاً اختلطت أعضائي بأعضاء اللبنانيين وامتزجت أيامي وساعاتي بأيامهم وساعاتهم.

لبنان يأخذنا نحن المصريين إلى حب الحياة من حب الأبدية الذي ورثناه من أرض مصر. والطريق التي سلكها أوزوريس وفتحتها لنا تبعته فيها **إيزيس ورمسيس**، وتجار **دمياط** و**إبراهيم باشا** الفاتح العظيم، والعمال المصريون الذين سبقوا جيوش الحلفاء إلى الشام في نهايات الحرب الأولى، والإمام **محمد عبده**، وأمير الشعراء **شوقي**، وأمير الغناء **محمد عبد الوهاب** و**عميد الأدب طه حسين**. وهي الطريق التي سلكها بالعكس الملاحون الفنيقيون الذين كتب لهم على **محمود طه** مسرحيته الشعرية الجميلة «**اغنية الرياح الأربع**»، والتي سلكها بعدهم بقرون طويلة **أحمد فارس الشدياق**، وأديب **اسحق**، و**سليم نقاش** و**نجيب حداد** و**سليم نقلا** وأخوه **بشارة**، وأنطون **الجميل** و**جورج زيدان** و**خليل مطران**، و**روز اليوسف** وهي **زيادة** و**بشر فارس**، و**بشارة واكيم**.

إذا قلنا ثقافة مصرية حديثة فدماء اللبنانيين ومهجم ونبضات قلوبهم ممتزجة بدماء المصريين ومهجم ونبضات قلوبهم. وأبسط من ذلك وأدق أن نقول إن الثقافة العربية الحديثة تدبّن لهذين العنصرين أول ما تدبّن. وقد كان يقال عن مجلة «**الأدب**» التي لعبت في الخمسينيات والستينيات أعظم دور لعبته مجلة أدبية، إنها تكتب في مصر، وتصدر في لبنان، وتقرأ في العراق. ومن المسرات الكثيرة التي نقتها في بيروت خلال زيارتي الأخيرة أني وجدت «**إبداع**» في أيدي المثقفين والكتاب والشعراء اللبنانيين، وكنت أظن أنها لا تدخل لبنان، بل وجدت متابعة دقيقة يقطه لها، فقد حدثني قراؤها عن الأعداد الخاصة التي صدرت منها، وعن المعارك التي خاضتها، وعن افتتاحيات وقصائد تلجج بها الألسنة. اكتشاف كما تكتشف فجأة أن قلبك ينبض.

طبعاً أكتب وفرحى يسبق قلبي، لأن هذه الزيارة الأخيرة جاءت بعد عشرين عاماً من آخر زيارة قمت بها لبيروت قبل الحرب.

كنت قد خرجت من مصر في أواخر يناير عام ١٩٧٤ في طريقى إلى باريس فخرجت على بيروت. التقيت بال**دكتور سهيل إدريس** والشاعر **أدونيس** والمفكر **منح الصلح**.

وأصدقاء آخرين عديدين. وفي تلك الزيارة أبركت أن **بيروت** وكانت آنذاك في نزوة جمالها واكتمالها وافتتانها بنفسها مقبلة على أيام ضعبة، فقد كانت هناك حدة وتوجس وثأب بعضه ظاهر وبعضه مستتر. من المؤسف أن ثقافتنا التي تمنحنا الفرح والنشوة في كثير من الأحيان، لا تمنحنا الحكمة إلا نادراً.

ثم رحلت إلى **باريس**، وما هو إلا عام حتى اشتعلت الحرب الأهلية في **لبنان**. في هذه الزيارة الأخيرة كانت تروادني نفسي أن أنسل خفية من فندق «**الفينر هاوس**» الذي نزلت فيه قريباً من شارع الحمراء لأبحث عن **الهورس شو**، والدولشفيتا، وعمن كنت أقيهم هنا وهناك، لكني كنت أخشى أن أضل طريقي، فقد اختلطت على الجهات وضاعت المعالم. ذات الشعور الذي داهمني حين عدت إلى **القاهرة** بعد غيابي الطويل

مرة واحدة سرت في شارع **الحمراء** وحدي عشر دقائق فلم أجد شارع **الحمراء** الذي كنت أعرفه.

لكن الأمسية التي أقيمتها في الجامعة الأمريكية في إطار معرض الكتاب السنوي وحضرها جمهور حافل ضم كل أصدقائي القدماء وأصدقائي الجدد أعادت لي الشعور باني حقاً في **بيروت**.

يبدو أن **بيروت** مدينة لا تموت. وهذه هي معجزة الثقافة. أحياء كاملة محيت من على ظهر **بيروت**. ساحة الشهداء، الحي التجاري، غابة الصنوبر التي حلقت حلقة لينزل فيها جنود المظلات الأمريكيون بعد الاجتياح الإسرائيلي، أنصاف عمارات بالطول واقفة كأنما نشرت بمنشار سماوى من السطح إلى الأرض، ترى الأنصاف الباقية من غرفها طابقاً فوق طابق، مقاعد، وثلاجات، وصور معلقة، وملابس على الشماغات لا تزال على هيئتها التي كانت عليها قبل أن تنهال القذائف على العمارة فتشققها نصفين. كأنها ديكورات، وكأنك في مسرح رفع الحائط الرابع عما ستراه على الخشبة.

لكن صحف **بيروت** تصدر، ومسارحها تعمل، وفنادقها، ومطاعمها، ودور نشرها، وإقبالها على الحياة بحماسة أنيقة دائماً لا أثر فيها لأي نهم أو غلظة هذه هي معجزة الثقافة.

لقد وجدنا **بيروت** من جديد. لقد استعدناها من الجحيم الذي كنا فيه معاً **بيروت** **توأم القاهرة**.

قررت الجمعية العامة للأمم المتحدة أن يكون عام ١٩٩٥ هو عام التسامح. وتمهيداً لذلك أصدرت اليونسكو وثيقة عنوانها «التسامح اليوم» وزعتها على المشاركين في المؤتمر الفلسفي العالمي التاسع عشر الذي انعقد في موسكو في نهاية شهر أغسطس من العام الماضي. والوثيقة عبارة عن جملة أبحاث حررها ثلاثة عشر فيلسوفاً.

والذي دفع الجمعية العامة للأمم المتحدة إلى اتخاذ هذا القرار هو بزوغ النزعات العرقية بعد الحرب العالمية الثانية والتي أفضت إلى شيوع روح التعصب على حد قول رئيس قسم الفلسفة والأخلاق باليونسكو **سرجي لازاريف** في تقديمه للوثيقة.

ما التسامح؟

وفي نوفمبر من عام ١٩٨١، أي بعد اغتيال الرئيس أنور السادات بشهر، أشرفت على عقد المؤتمر الإقليمي الأول للمجموعة الأوروبية العربية للبحوث الاجتماعية في القاهرة تحت عنوان «التسامح الثقافي». وبسبب هذا العنوان كان ثمة تخوف من عقد هذا المؤتمر يدعى أن تناول قضية التسامح يستلزم بالضرورة تناول قضية التعصب. بيد أن هذا التخوف قد زال بحكم ضرورة مواجهة التعصب. وقد أشرت إلى شيء من هذا القبيل في الجلسة الافتتاحية: إذ قلت موجهاً حديثي إلى أعضاء المؤتمر:

« أنتم مكلفون، بفضل ما تتمتعون به من مكانة أكاديمية، بمهمة التفكير نقدياً في قضية ليست جديدة، ومع ذلك لها أهمية خاصة في العالم الحديث لسببين:

السبب الأول أن القضية المختارة [التسامح
الشقاقى] تتجاوز تناول التقليدى للتسامح على أنه
دينى فحسب.

والسبب الثانى: أن هذه القضية هي المدخل
الرئيسى إلى تقدم المجتمعات. ومع ذلك فإننا نعتقد أن
هذا المؤتمر سيواجه مفارقات عديدة. فمثلاً التسامح
اللامحدود يدمر التسامح. ثم إنه من المعروف تاريخياً أن
الإبداع إفران من التعصب (١)

وقولى هذا على إيجازه يدور على ثلاثة محاور:

● قدم قضية التسامح

● نقد التسامح

● مفارقات التسامح

قدم التسامح مريدو إلى الفيلسوف الإنجليزي جون
لوك. فقد نشر فى عام ١٦٨٩ كتاباً عنوانه «رسالة فى
التسامح». وكان يقصد التسامح الدينى بمعنى «أنه
ليس من حق أحد أن يقتحم، باسم الدين، الحقوق المدنية
والأمر الدينية». ولهذا فإن «فن الحكم ينبغي ألا يصل
فى طبيعته أية معرفة عن الدين الحق». ومعنى ذلك أن
التسامح الدينى يستلزم ألا يكون للدولة دين لأن «خلاص
النفس من شأن الله وحده. ثم إن الله لم يغفص أهدأ
فى أن يفرض على أى إنسان ديناً معيناً. ثم إن قوة
الدين الحق كامنة فى اقتناع للعقل، أى كامنة فى باطن
الإنسان» (٢). ويسبب هذه الأفكار هوجم لوك فأنف
رسالة ثانية فى التسامح فى يونيو ١٦٩٠، ورسالة ثالثة
فى يونيو ١٦٩٢. وقد طور جون ستيوارت مل مفهوم

التسامح فى كتابه المعنون «عن الحرية» (١٨٥٩) إذ
ارتأى أن التسامح يتمتع معه الاعتقاد فى حقيقة مطلقة.
أى تمتع معه الدوجما dogma. يقول «إن الحرية
الدينية تكاد لا تمارس إلا حيث توجد اللامبالاة الدينية
التي تنبذ إزعاج سلامها بالنازعات اللاهوتية. وحتى فى
البلدان المتسامحة ثمة تمحفظات على التسامح لدى معظم
المعتندين. فالإنسان قد يحتفل الانشقاق إزاء أسلوب
الكنيسة. ولكنه لن يحتفل التسامح إزاء الدوجما. ومن
ثم ليس فى الإمكان نقد الدوجما من أصحاب الدوجما.
ومعنى ذلك أن الدوجما سلطان وارد من مصدر غير عقل
صاحب الدوجما. ولهذا فليس أمام الدوجماتيقى سوى
أحد بدلين: إما أن يقول «أنا أؤمن لاتعقل» أو يقول «أنا
أؤمن لأنه غير معقول»

وقد تبلور سلطان الدوجما فيما يُسمى بعلم العقيدة
وهو العلم الذى يحتوى على كل ما يكزم المؤمن بعقيدة
معينة. فنشأ، على سبيل المثال، علم اللاهوت فى
المسيحية وعلم الكلام فى الاسلام. ووظيفة كل منهما
تصديق بنود الإيمان، ومن ثم فانت لا تكون مؤمناً إلا إذا
التزمت هذه البنود. وإن لم تلتزم فانت كافر تستحق
القاييب كحد أدنى والقتل كحد أقصى وقد مارس كل
من علم اللاهوت وعلم الكلام وظيفة التكفير. فكُثر جليليو
وقُتل جيوردانو برونو، وكفر ابن رشد وقُتل الحلاج. بل
إن المذاهب المسيحية كُفرت بعضها البعض. وكذلك فعلت
الفرق الإسلامية.

هذا عن المحور الأول وهو قدم قضية التسامح. أما
عن المحور الثانى وهو نقد التسامح فقد قرأت عنه كتابا
عنوانه «نقد التسامح الخالص» (١٩٦٥) (٤) .

والعنوان ينطوي على ملامح من عنوان كتاب كانط «نقد العقل الخالص النظري» (١٧٨١). فإذا كانت الغاية من نقد العقل عند كانط الكشف عن «الوهم» الكامن في عقل الإنسان الذي يدور على توهم قدرة هذا العقل على «اقتناص» المطلق، فالغاية من نقد التسامح الكشف عن «الوهم» الكامن في الأنظمة السياسية التي تزعم أنها تتسم بالتسامح وهي ليست كذلك. والكتاب يحتوى على مقالات ثلاث حررها ثلاثة فلاسفة. المقالة الأولى بقلم روبرت بول فولف وهو من أنصار الفلسفة التحليلية وحجة في فلسفة كانط ورافض لفلسفة هيجل. والمقالة الثانية بقلم بارنجتون مور وهو رافض للفلسفة باعتبارها نوعاً من العبث الذي ينطوي على خطورة. والمقالة الثالثة بقلم هوبرت ماركوزه وهو حجة في فلسفة هيجل، ورافض للفلسفة التحليلية. وقد اتفق الثلاثة على تناول قضية التسامح من أجل الكشف عن مكانتها في المناخ السياسي السائد. ومع تباين آرائهم إلا أنهم متفقون على أن التسامح، نظرياً وعملياً، ما هو إلا قناع يُخفي حقائق سياسية تتسم بالرعب والفزع .

تفصيل ذلك :

يرى فولف أن النظرية اللبرالية الكلاسيكية التي أسسها جون ستيوارت مل ليست صالحة لهذا الزمان، ذلك أن مل يقرر أن الفرد سلطان ذاته طالما لم يحدث ضرراً للآخر. وإذا أحدث ضرراً فالاجتمع له الحق في التدخل. أما الآن فالديمقراطية التعددية، من حيث هي أعلى مراحل تطور الرأسمالية، مؤسسة على تعارض المصالح بين الجماعات الاجتماعية، وعلى تفوق جماعة على الجماعات الأخرى بحيث يمكنها فرض رأيها

على الحكومة ، ومن ثم تنتفي العدالة وينتفي التسامح. وليس في إمكان الديمقراطية التعددية إصلاح الحال لأنها عاجزة عن رؤية الشرور الناجمة عن النظام السياسي برمته. والنتيجة التي ينتهي إليها فولف ضرورة مجاوزة الديمقراطية التعددية مع ما تزعمه من تسامح.

أما بارنجتون مور فيدافع عن النظرية القائلة بأن الرؤية العلمانية والعلمية صالحة لفهم الأمور الإنسانية، ويقصد بهذه الرؤية كل ما يستند إلى البرهان والبداهة. وتلخيصاً على ذلك يتناول بارنجتون كمحور لمقالته مهمة المثقف. ومهمته، في رأيه، ليست في الالتزام بأية نظرية سياسية، أو بأى نضال، وإنما في البحث عن الحقيقة وإعلانها. وحتى لو كانت الاهتمامات السياسية تسمح بتحديد الحقيقة التي يبحث عنها المثقف إلا أن هذه الحقيقة التي يكتشفها غالباً ما تكون مسمرة لهذه الاهتمامات. وفي عبارة أخرى يمكن القول بأنه إذا ارتأى المثقف أن للموقف الراهن يجر عن كبت وقهر فإن عليه نقده نقداً مدمراً. وهذا الواجب يلزمه التنويه بالأوامر وأنواع النفاق لدى أولئك الذين يرفعون شعار الحرية لتدعيم النزعة الوحشية للموقف الراهن. والقول بأن الأسلوب العلمي في تناول قضايا المجتمع، يفرض بالضرورة إلى التسامح تجاه النظام القائم، أو أنه يحرم المثقف من البصيرة في فهم هذه القضايا – هو قول يتسم بالسخف والاقتراء ومع ذلك فالعلم ليس فوق النقد لأن العلم متسامح مع نقد العقل، ولكنه ليس متسامحاً مع اللامعقول على نحو ما يرى بارنجتون مور.

وإذا طرحنا هذه الأفكار في إطار التاريخ البشري
نحصل على الآتي: «التعصب هو النتيجة الحتمية لمفهوم
التابو».

-تحصيل هذه العبارة:

كان العقل اليوناني حراً في التفكير في الكون كما
يجول، وكان حراً في رفض التأويلات التقليدية، وكان
حراً في البحث عن الحقيقة غير مقيد من أية سلطة
خارجية. ومع ذلك فقد قيل لبروتاغوراس أن يطرح
أفكاره في الحكمة، وأعدم سقراط، وكانت حياة أرسطو
معرضة للخطر.

وفي الحقبة المسيحية كان التعصب سائداً. فقد
تنوعت وتمتدت محاكم التفتيش. من أهمها محكمة
التفتيش الملكية في أسبانيا، ومحكمة التفتيش المقدسة
في روما. اختصت الأولى بالنظر في الهرطقة في خليج
ايبيريا، وفي المستعمرات الأمريكية. وامتدت الثانية حتى
شملت كل أوروبا، وأحرقت من شمال أوروبا حتى دارك،
ومن جنوبها جيوردانو برونو.

وفي الحضارة الإسلامية انقسمت المعتزلة إلى
عشرين فرقة وكل فرقة كفرت الأخرى. وكفر الغزالي كلا
من الفارابي وابن سينا وأتهم ابن رشد بالاحاد وأحرقت
كتبه لأنه دعا إلى تأويل النص الديني

والسؤال إذن

ما هي أسباب التعصب

ابستمولوجياً التعصب وليد الدوجماطيقية،
وسوسيولوجياً التعصب وليد التناقض بين الوضع القائم
Status quo والوضع القادم Pro quo بيد أن ذلك لا

أما المقالة الثالثة والأخيرة لماركوزه فهي تدور على
ضرورة محاربة إيديولوجيا التسامح التي هي في
الحقيقة إيديولوجيا تحافظ على الوضع القائم للمستند
إلى الظلم والتفرقة. ولهذا فإن ماركوزه يدعو إلى ما
يسميه «التسامح المفرق»، ومعناه أن التسامح ليس هبة
من السلطة القائمة لأن هذه السلطة عبارة عن طغيان
الاجلبية على الأقلية. ولهذا فإن الأقلية هي وحدها القادرة
على اختراق الطغيان من أجل تأسيس مجتمع حر.

خلاصة القول، عند الفلاسفة الثلاثة، أن التسامح
ينطوي على نقيضه وهو عدم التسامح. وهذه هي
إشكالية التسامح على نحو ما ورد في حديثي إلى
المشاركين في المؤتمر الإقليمي الأول للمجموعة الأوروبية
العربية للبحوث الاجتماعية المذكور في بداية هذا المقال.

والسؤال إذن :

هل في الإمكان رفع هذه الإشكالية أو بالأدق هذا
التناقض؟ جواب هذا السؤال يستلزم العودة إلى
الجذور، ولكن أية جذور؟ هل هي جذور التسامح أم
جذور عدم التسامح؟

أعتقد أن العودة المطلوبة هي العودة إلى جذور عدم
التسامح أو بالأدق التعصب لأنه هو الذي كان سائداً ولا
يزال. فالإنسان البدائي هو الذي ابتكر فكرة «التابو»،
والتابو، في رايه، يعني أن شمة أشخاصاً أو أشياء غير
حية قد عزلت عن العالم وأصبحت «مقدسة»، أي غير
قابلة للنقد وإلا فالتعذيب أو الموت لمن يجرؤ على ذلك،
ومن هذه الوجهة فإن التابو ينطوي على أمر مطلق
بالمعنى السلبي، أي «لا تقتل»، ومن ثم ففلسف التابو هو
العقل المنوع⁽⁵⁾.

يعنى انفصالا بين الايستمولوجيا والسوسيولوجيا،
إنهما متضابقان ومتلازمان.

كيف ؟

اى دوجما هى مطلق عيني يمكن أن يكون أساساً للمجتمع. وبهذا المعنى فإن أى نظام اجتماعى يرقى إلى مستوى المطلق فإنه يتعصب ضد أى اتجاه ينشد تغيير الوضع القائم بدعوى أن الدوجما تكون فى أزمة فى لحظة نقدها. إذا نظرت إلى الإصلاح الدينى فى القرن السادس عشر أدركت فى الحال، العلاقة العضوية بين الدوجما وتجميد الوضع القائم. لقد كان الإصلاح الدينى بترأ للتراث الكنسى الذى كان من صياغة الدوجمائيين فى المجمع المسكونية الكبرى. وعندما فك الإصلاحيون الدوجما الكنسية تفكك أساس المجتمع، وبرز المجتمع البرجوازي كبديل عن المجتمع الإقطاعى. ولهذا قيل إن «الروح» الرأسمالية كانت سابقة على «النظام» الرأسمالى بسبب الإصلاح الدينى. بيد أن الرأسمالية، فى تطورها، واجهت نفس ما واجهته الكنيسة إذ تحولت إلى دوجما وإذا قرأت كتاب كيرك رسل «العقل المحافظ» أدركت أنه منفسق اليمين الجديد فى أمريكا اليوم. يقول كيرك إن ماهية المحافظة الاجتماعية تقوم فى الحفاظ على التراث الأخلاقى للبشرية. ذلك أن المحافظين يقررون حكمة السلف، ويتشككون فى أى تغيير حاد». ثم يستندون طارحاً ستة قوانين للفكر المحافظ أولها الاعتقاد فى أن قصداً إلهياً يحكم المجتمع، وأن المشكلات السياسية فى أساسها مشكلات دينية (٦). وبهذا المعنى

فإن المحافظة تعادل الدوجمائية، لأن المحافظة تبرغ بتأسيس المجتمع على الدوجما الدينية، أى على المطلق . ولأن الدوجمائية فى حد ذاتها هى مطلقة، والمطلقة بدورها هى نظرية الاستبعاد، فالمطلقة تقضى بالضرورة إلى تعصب بلا حدود.

والسؤال إذن؟

ما العمل للقضاء على هذا التعصب بلا حدود، أو على الأقل ما العمل لتخفيف وطأته؟

ثمة محاولات للتغلب على هذا التعصب بلا حدود وذلك بنقده فى مستوى الوعي، وذلك ببيان أنه نظام دوجمائى مطلق وضاطىء. بيد أن هذه المحاولات محكوم عليها بالفشل فى أغلب الأحوال لأنها لا تكشف عن الخلفية الحقيقية للتعصب. فالخلفية الحقيقية هى القوى اللا معقولة الخفية. وأعنى بها «التابو» أو المنوع غير القابل للنقد، والمتجذر فى «اللاوعى الجمعى».

والسؤال إذن :

أين يقع التسماع؟

إنه واقع فى الفترة الانتقالية من مطلق إلى آخر. إن الـ «إيأت» isms تتحول إلى «لا إيأت» de- isms أى نفى الـ «إيأت» من أجل البحث عن «إيأت جديدة» re- isms وفرصة التسماع ليست فى الـ «إيأت» أو الـ «إيأت الجديدة» وإنما هى فى فترات «اللا إيأت» .

الهوامش

- (١) مراد ريمه (المحرر)، التسامح الثقافي، الأجلو الأمريكية، القاهرة، ١٩٨٧
- (٢) Locke, a letter concerning toleration, The Liberal Arts, Press New York 1960, PP - 17-18.
- (٣) Max Lerner, Essential Works of J.S. Mill, Bantam Books, New York, 1965, P. 261
- (٤) R.P Wolff, Barrington Moore Herbert Marcuse, A critique of pure tolerance. Beacon Press, Boston, 1965
- (٥) إن التابو الحامس بالإنسان المتوحش البرابيزي ليس بعيداً عنا كما كان متصوراً من ذي قبل، فالمتموعات الأخلاقية والتقليدية التي تحكمنا لها علاقة جوهرية بهذا التابو البدائي وتفسير التابو قد يلقي ضوءاً على الأصول الفاسدة للإمر المطلق
- Freud, Totem and Taboo, Routledge. 1960, P22
- R, Kirk the conservative Mind, 3rd U.S.A. , 1960. P. 6- 7 (٦)

تحية حليم

الفنانة التى ارتبطت بقضايا الإنسان

مختار العطار

تحية حليم (٧٤ سنة) رسامة ملونة، ليس كمثلهما مثل فى حركتنا الفنية، ومن خلط الأمور أن نصنفها ضمن رهنم الرسامين والملونين والمثاليين والمصممين والتشكيليين المصريين، فهى - مع قلة نادرة تعد على أصابع اليد الواحدة - يتميزون بعالميتهم ودورهم التاريخى، حتى وإن لم يحسبوا فى عصرهم فى قائمة العالميين، ولم تقدرهم الدولة حق قدرهم. لأن العدالة لها قدم فولاذية - كما قال أوسكار وايلد - تدوس القوى كما تدوس الضعيف. وإن يصح سوى الصحيح، وسيأتى يوم يتحدث فيه تاريخ الفن عن تحية حليم، كواحدة من بناة الثقافة «المصرية العصرية» - بالفهوم الذى وضعه زكى نجيب محمود. فالموهبة وحدها مهما ازدهرت وتدفقت. والبراعة ومهارة الأداء مهما تمرست ودقت لمساندة الموهبة والمقدرة على الخلق، لن تجدى فتىلاً إذا لم يتجنح الفنان بالتنقيف الذاتى، والمعرفة العريضة والقيم الأخلاقية، ليخلق فى الأفاق فراه الجميع هنا وهناك . ويشرق على الجنس البشرى كأنه الشمس المرموقة. مع كل هذه العوامل والاعتبارات الضرورية للفنان المرموق لن يستطيع أن يبصم فى سجل الخلود، إلا إذا ارتبط بقضايا شعبه. هكذا تكلم التاريخ . وهكذا تحية حليم لذلك أقامت لها «الجمعية المصرية لنقاد الفن» عرضاً شبه استعجائى فى متحف الفن المصرى الحديث، مساء السبت الرابع من ديسمبر الماضى، تكريماً لها. وفى حفل جليل حضره لفيف من نجوم الكتاب والفكرين . وقدمت لها درعا.

تقرر اعتراف أئمة نقاد مصر بدورها الثقافي ، وتقديرهم العالي لارتباطها بقضايا الانسان، وازدواجها الريادية للتقاليد الجمالية المصرية . وألقى المتحدثون كلمات مسهبة عن مشوارها الفني، وكانت فرصة ذهبية لمشاهدة معظم مراحلها الإبداعية . وقد طرحت الجمعية مسابقة للنقاد الشبان تحت ٣٥ سنة حول حياة وإبداع الرسامة الرائدة، جوائزها أربعة آلاف جنيه، كان المعرض ضمن خطواتها .

نحن لا نكتب هنا نقدا وتقييما . فقد مضى عهد النقد والتقييم لأعمالها وأسلوبها وموقفها، وأصبحت لوحاتها ضمن معايير الفن والجمال ، تشبُّه إليها أعمال الآخرين . قصارى جهد الناقد المتمكن، أن يحلل ويفحص في بحار إبداعها ليستخرج اللائىء ويجلوها لعيون الذواقه والمتلقين . مستعيناً بأدواته المعرفية ، التى استقاها من خبراته الطويلة ومشاهداته المحلية والعالمية . ومن أمهات المراجع العربية والأجنبية، وموهبته الخلاقة فى التفسير والتأصيل، مما يفرض عليه أن يكون دارساً للقوانين الاستيطيقية والمعايير، مدركاً لمواطن الخلق والابتكار ، متحلياً بالمقدرة على الإحساس المرفه والاستقراء؛ لأن الفنانة تسبق عصرها وتشق سبلاً جديدة للتعبير . ليست رسامة عادية تلون بالزيت والماء، ولكنها شاعرية الألوان موسيقية الخطوط إيقاعية العناصر . ابتكرت ما يعرف اليوم بملامس الكهوف، استلهاها لتراثنا العريق: الكلاسيكى والشعبى نسج على منوالها عشرات الرسامين والملونين بأساليب متنوعة ترجع بجذورها إلى عبقرية تحية حلميم، التى نذرت نفسها منذ طفولتها للرسم والتلوين، والتعبير عما يدور حولها فى بيئتنا المحلية والعربية والإنسانية العالمية .

بالرغم من دراستها التخصصية الأكاديمية، التى خاضتها بتفرغ كامل وجدية منذ السادسة عشرة من عمرها فى القاهرة وبإريس، فهى ترسم من القلب، ومن الفطرة، ومن الرغبة للعامة فى التعبير عن قضايا الحياة . فالفن . والإبداع . والصياغة الحرفية والجمالية عندها، ليست للإغراب والإدهاش والإبهار، بل خطاب «وجه» لأجيال الذواقه والمتلقين فى كل زمان ومكان . ففى رائعتها الصرحية «**الخبز من الصخر**» : اللوحة التى ترفض بيعها وما زالت تحتفظ بها منذ سنين طويلة، تصور بأسلوب بليغ مؤثر، كيف كانت نساء النوبة يواجهن شظف العيش قبل التهجير فى الخمسينيات، إذ يتركهن الأزواج وينزحون إلى القاهرة سعياً للرزق ، فلا تجدن سبيلاً لإطعام الأطفال سوى إنضاج الخبز على الصخور الملتبته بأشعة شمس الصعيد الحارقة . نشعر حين نلتقى بهذه التحفة التى تمتد إلى ثلاثة أمتار، إننا أمام مأساة، تدعونا إلى أعمال الفكر مرة أخرى

فى طريقة حياتنا بنفس الإحساس الدافق والعاطفة المشبوبة، صورت **تحية حليم** سلسلة لوحات « **النوبة قبل السد العالى** » ملحمة شعرية مرئية كأنها سيمفونية من عدة حركات : العرس .. الرقص النوبى.. نزهة فى النيل «الماشطة» . «ليلة الحنة» . تصور الأفراح والأتراح لكنها أبداً لا تترك لوحاتها لقيطة مجهولة الهوية. فعنوان اللوحة أو التمثال هو النافذة، التى يطل منها المتلقى على دنيا الفنان . كعنوان القصة أو القصيدة أو المقطوعة الموسيقية . وكما صورت حياة السلام والاستقرار فى لوحات مثل «**الختان**» و«**عناق**» و«**وجه فتاة من النوبة**» و«**الأمومة**»، سجلت رفضها للعنف فى لوحات صريحة بينها «**الحرب**» التى فقدت من معرضنا فى باريس سنة ١٩٧٢. أطلق عليها الدكتور لويس عوض اسم «جبريكا مصر» - إيماء إلى رائعة الإسبانى **بابلويكاسو** التى أدان بها تدمير الدكتور **فرانكو** لقرية «جبريكا» سنة ١٩٣٦ بمساعدة النازية الألمانية . أبدعت فنانتنا فى تصوير الخراب الذى ينال المدن، والرعب الذى يرسم على وجه ساكنيها . نفس العاطفة القوية التى صورت الحرب فى أشبع مظاهرها ، هى التى عبرت بها عن السلام سنة ١٩٦٦ فى لوحة كبرى بعنوان «**جمال عبد الناصر**». يبدو فيها الزعيم الراحل بين كوكبة من رفاقه بالملابس الشعبية ، على ظهر سفينة نيلية تقابل أخرى تحمل أهل النوبة، يتناولون القمح من يد الرئيس ، رمزاً للخير الذى يسفر عنه بناء السد العالى . لقد بيعت هذه التحفة إلى هيئة التصنيع باستوكهولم عن طريق السفارة، بالرغم من إصرار الفنانة على الاحتفاظ بها لمصر ، باعتبارها تراثاً قومياً . وفى لوحة «**أوقفوا هذا الدمار**» ، كانت **تحية حليم** تصرخ بألوانها وخطوطها وملامسها فى وجه العنف والإرهاب والصراعات العرقية والطائفية التى تجتاح العالم.

ولدت **تحية حليم** فى مدينة دنقلة بالسودان فى ٩ سبتمبر سنة ١٩١٩. كان والدهاضابطاً، سرعان ما عاد إلى القاهرة بعد أن فتحت الطفلة الجميلة عينيها على نور الحياة . وفى حى هادى، وفى بيت أرتستقراطى محاط بالحدائق والزهور، ترعرعت الصبية واختلقت إلى المدرسة بينما تتلقى دروس البيانو مع شقيقتها فى الدار. أما الأم فتتقن العزف على آلة العود، وأما الجدة فكانت تفضل آلة الكمان. بيئة موسيقية ذات سمات تركية، يرعاها الضابط الكبير ذو الميل الفنية. لم نكد **تحية** تبلغ مبلغ الفتيات حتى حجب عن المدرسة، وبدأ المدرسون والمدرسات يختلفون إلى البيت، وبينهم أستاذة الرسم والتلوين. ولم ييخذ الوالد عليها باصطحابها إلى المعارض الفنية القليلة التى كانت تقام فى العاصمة، وأشهرها **الصالون** الذى كانت ومازالت تنظمه: جمعية

محبى الفنون الجميلة، أقدم الجمعيات الفنية وأعرقها. ثم أتاح لها والدها وهي فى سن التاسعة عشرة، التردد على مرسى الفنان السوري: **يوسف طرابلس** (١٩٣٨ - ١٩٤٠) ثم ستوديو الرسام الملون الراحل **حامد عبد الله** منذ عام ١٩٤٢ إلى ١٩٤٥ وما كادت الحرب العالمية الثانية تضع أوزارها حتى سافرت إلى باريس مع أستاذها الذى أصبح زوجها وهناك التحقت بكلاديمية جوليان الشهيرة طوال عامين : من ١٩٤٩ إلى ١٩٥١ - وهي المدرسة التى تخرج فيها صفوة فناني أوروبا منذ مطلع القرن ، ليصنعوا الحداثة فى القرن العشرين .

بالرغم من البيئة الناعمة ، والظروف المواتية ، التى شبت وترعرعت فيها **تحية حليم** والدراسات الأكاديمية الخاصة الرفيعة المستوى، فإن قلبها الكبير وموهبتها الفريدة، وعقلها المثقف بالخبرات الغزيرة والمعرفة المستقاة من القراءات المتنوعة بالإنجليزية والفرنسية والعربية، كشفت لها عن حقيقة رسالتها فى حركة التغيير الثقافى الذى بدأ فى مصر والعالم منذ مطلع الأربعينيات. أدركت أنها بالرسم والتلوين والتعبير والمضمون الإنسانى، تقف جنباً إلى جنب مع الطليعة الرائدة من الشعراء والأدباء والموسيقين والفنانين بعامه، فى العمل على تحقيق هذا التغيير: بالكلمة والنغمة والصورة والتمثال. من هنا جاءت لوحاتها نابضة بالحياة، تخطب العقل والقلب والعاطفة معاً. وتشعب حاجتنا إلى الفن الراقى والجمال الدافئ، وهي حين تستخدم ابتكارات الصياغات الحديثة وخاماتها، فإنما لبلادة التعبير وعمق التأثير وما يتطلبه الإبداع من جاذبية وتقبل اجتماعى وإثارة للخواطر والشاعر. فهي تلجأ إلى القص وللصق أحياناً (الكولا ج)، لتضع فى إحدى لوحاتها قطعة من قماش شعبي، على هيئة رداء لأحد الشخصيات المرسومة. فالكولا ج هنا ليس للإبهار والإدهاش، بل لمزيد من الواقعية وقوة التعبير.

تحية حليم ليست فنانة رسمية، ولا موظفة فى وزارة الثقافة، ولا أستاذة فى كلية جامعية. شيدت شهرتها المحلية والعالية، على سلسلة متصلة من الإنجازات الإبداعية والمواقف الاجتماعية، وإضافاتها العديدة إلى جماليات فن الرسم والتلوين، واستخداماتها المبتكرة للخدمات التقليدية كألوان الزيت والماء، واستفادتها من اجتهادات الحداثة فى التكوين والتسطيح والملامس والاندماج بين التجريد والتشخيص واللامذهبية فى التعبير، واستثمار الأساليب التى اكتشفتها المذاهب الكبرى التى ظهرت فى نهاية القرن الماضى، والنصف الأول من القرن العشرين: كالانطباعية والتعبيرية والتجريدية والسيرريالية. إضافة إلى الارتباط بقضايا الإنسان.



الدراويش في مولد اللبني بالآزهر ١٩٩٣. لوحة مائية (على ورق حرير) ٨٠ سم x ٥٠ سم



لوحة مائنة (على ورق حرير) ٧٠ سم x ٥٠ سم

زخرفة ١٩٩٣.



مناة نورية ١٩٦٣.

زيت على قماش مقاس ٨٠ سم × ٥٠ سم





نزهة في النيل

زيت على قماش مائل ٥٠ سم x ٦٠ سم مقتنيات الدكتور/ محمد زنتي



أمومة ١٩٦٤. زيت على قماش مقاس ١ متر × ٦٠ سم
مقتنيات السيد/ إسماعيل حماد بيهبة الأمم المتحدة بسويسرا.



الخاتمة: زيت على قماش مقاس ٢ متر × ١ متر ١٩٦٥

مقتنيات الدكتور إسماعيل الزقزقي

العارضة



المراكبي بالقنوة ١٩٦٣
زيت على قماش مقاس ١٠٠ متر ١٠٠ متر
مقتنيات مستر كرويتزج (سفير السويد بالقاهرة ١٩٦٥) استوكهولم بالسويد.

فرحة النوبة بالرئيس جمال عبد الناصر (السد العالي) ١٩٦٤.

الخامسة: زيت على قماش وورق ذهب.



الرئيس يعطي القمح رمزاً للخير لجماعة من النوبيين ، وكل منهم بمركبة ٢ متر x ١.٥ متر = موجودة بهيئة التصنيع باستوكهلم (السويد). في أثناء معرضه هناك ١٩٦٦.

عصر الشعر

تروج الآن على الساحة الأدبية دعاوى كثيرة متداولة كأنها حقائق مسلم بصحتها دون برهان؛ ومن ذلك ما يتردد من أن عصر الشعر قد أدبر، وطلع علينا عصر جديد تقتصره فنون أخرى أدبية أو غير أدبية؛ وليس في هذا الملف دفاع عن الشعر؛ وليس فيه رد مباشر على هذه الدعوى الدارجة، فالشعر لم يكن يوما في حاجة إلى الدفاع عن وجوده أو إلى إثبات ارتباطه بالحاجة الروحية الدائمة للإنسان في كل عصر؛ ولكن ما يشتمل عليه هذا الملف هو النصوص الجديدة والرؤى النقدية الجادة، وهي نصوص ورؤى تكتفى بأن تجعلنا نقف أمام الحقائق الدارجة، لنفتحها بدلاً من أن نسلم بها تسليمًا أعمى، وأمام خبراتنا المباشرة لنثريها وننفع بها من سلام اليقين إلى قلق السؤال.

في هذا الملف خمس عشرة قصيدة تمثل طرائق متعددة للإبداع الشعري المعاصر في مصر والعالم العربي، وثلاث دراسات تشكل محورا نظريا وتطبيقيا حول قضايا الشعر المعاصر، لثلاثة من أعمق نقادنا وأكثرهم خبرة بهذه القضايا.

التحرير



مرثية الساعة

ستموت الساعة

بعد قليل

تهوى من موقعها حول المعصم

أو من أعلى البرج

كأثمار الصيف المحضرة

تساقطى - وأنا أمشي في الشارع :

«كم ساعتك الآن؟»

- لا أدري

أتمايلُ نحوكَ كاليندول

ولا أدري
إرباكاتي لا تحصي
وزماني أثقل من ميزاني
وأراني أبصر في صحنِ الفلكِ الأعلى
ساعاتٍ أكبر من حجم الأرضِ
تدقُّ
تدقُّ
فأسأَلُها أن تتركني
لأنام قليلاً
قليلَ
قيام
الساعة

قصيدتان

موتٌ قديمٌ

زوجٌ عمتي الذي أُصيبَ عادةً بالطولِ، والذي أُصيبَ عادةً بالسلِّ، عندما استدارَ كنتُ أرسمُ الوجهَ الذي أحببتهُ حقلاً من العظامِ، كنتُ أرسمُ التفاحةَ التي تزيحُ هذا العنقَ الطويلَ خلفها، وكنتُ أرسمُ الجلابِ، كان واسعاً كأنَّ آخرين سوف يملأونه، وفي مساءِ كلِّ ليلةٍ يمرُّ، كنتُ أرثقي ضحكته، حتى إذا جلستُ فوق السقفِ لم أحسُ ساقِي تُرنحانَ الريحِ، زوجٌ عمتي الذي أُصيبَ عادةً بالطولِ، والذي أُصيبَ عادةً بالسلِّ، لم يكن يضحكُ من فراغٍ حذقتيهِ، كانت الدماءُ كُلُّها تسعى إلى الخدين، بعضها يمر من حلقومِهِ، ويقطع الطريق في اتجاهِ ما تزيله المياهُ والصابونُ، فيما جسمُهُ يقاتلُ ما لا نستطيع أن نظنُّه، وزوجٌ عمتي الذي أُصيبَ

عادةً بالطولِ والذي أُصيبَ عادةً بالسُّلِّ، حينَ لم يمرَّ جُأنا النَحَابُ قال.
مات وهو فوقها.

صانع الجيف

انقضتُ أربعونَ، انقضت سنتانِ، انقضت ضجّةُ المشى خلفِ الهواءِ، ومالت
يميلُ تميلُ الحوائطُ، سوف أرى ذات يومٍ طويلٍ زوايحٍ أوردتني تتأكلُ أطرافها، سوف
انزفُ ما يتبقى من الريح، سوف أصفحُ أنسجتي وهي تذهبُ عائدةً للقديم، وإن
اتمكنُ من قبةِ الروح، تلك التي كدتُ أصعدها، وانكفأتُ على ظلّها، ليتني، ليتني.
انقضت أربعونَ، انقضت سنتانِ، الفضاء الذي كان يعلو على الشمسِ، قوسُ رجليه،
كى تستطيع المنازلُ أن تستطيلَ، سارسمُ شمساً على سطحِ نافذتي، وشعاعاً قليلاً
على الأرض، لا ينبغي أن أرى الله دون احتياطٍ من الضوءِ، لا ينبغي أن أدربَ ساقى
ثانيةً خلف ماءٍ وأنيةٍ ومباهجٍ، أتركُ تعويذتي تتأرجحُ بيني وبين الظلامِ، أرشُ على
الأرضِ بعضَ الخلايا التي نَفَقَتْ، وأشمُ سهيلَ الدخانِ، أظنُّ الرماةُ الذي فوق
رأسى بعضَ سهيلِ الدخانِ، وأنفخُ سيجارتى، ربّما يتساقطُ منى الزفيرِ، وأصنع
حاشيةً تنتوى ضجّةُ المشى خلفِ الهواءِ انقضت أربعونَ، انقضت سنتانِ، ومازلتُ
أحفرُ أحفرُ، تخرجُ جيفةٌ عائلتي، تخرجُ النارُ، يخرجُ خازنها، أتربّصُ بالجثثِ
العائمتِ على السطحِ، أركلها، وأشدُّ الهواءَ القديمَ من القاعِ، أسحبُ بعضَ الفتاتِ،
وبعضَ الملامحِ، أصنعُ من جيفةٍ ما يُخيلُ لى من هواجسَ الحمها بالساءِ الطويلِ،

والحمها بالصدى، ثم أشردُ، هل ستكونُ على هيئةٍ أنحنى فوقها، هكذا لن أراها،
أبعد جذعى ورجلى أكثر أكثر اتلو الزامير، اتلو نشيد الأناشيد، أنظر لا أدعى أنها
سوف تضحك، لا أدعى أنها سوف تبكى، سأجعل هيئتها مثلما كان قلبي كثيفاً
ومضطرباً ملؤه يترنح ناس حفاة وأودية وشوارع، لست أحب سوى، سأجعلها
جيفةً فى مقاس ذراعى ورأسى ورجلى، ثم أجوفها، بعد وقت قليل سأدخلها، اختفى
مثلكم لا يهم، أضيعُ وأكل من جسدى لا يهم، سأخرج حين أكون وحيداً، ولكننى
بعد وقت قليل سأدخلها هكذا.

عن موشحة أندلسية

«مَنْ وَلِيَّ

فِي أَمَةِ أَمْرًا، وَلَمْ يُعْدِلِ

يُعْزِلِ

إِلَّا الْمَالِيكَ، فَلَا تَنْجَلِي

سَبْدِي

«العاظم»^(١) يَا وَجْهَ زَمَانٍ رُبِّي

يَرْتَدِي

خَرَائِبَ الْمَاضِي، قُتُوْطَ الْغَدِ

يَهْتَدِي

بِالْأَعْتَمِ الشَّبِيهِ، وَالْمَعْتَدِي

كُلِّي

يا سَحْبُ قِيَعانِ الأَسَى، وامطلي

ذَلَّيْ

بَقِيَّةً مِنْ شَمَمٍ أَعَزَلِ

وَاشْتَفِي

أَيُّهَا النَّارُ، وَلَا تَنْطَفِئِي

فَالْخَفِي

مَهْمَا يَكُنْ مِنْ سِرِّهِ يُكْشَفِ

وَاقْطِفِي

كُلُّ عَصَى الرَّاسِ، لَا تَرَأْفِي

مَتَلِّي

بِكُلِّ رَأْسٍ شَمَخْتُ مِنْ عِلِّ

وَاسْمُئِلِي

أَيُّ ضِيَاءٍ بِالسَّنَا مُقْبِلِ

فَالْجَمِي

يَبْغِضُ لَوْنَ الشَّمْسِ، لَوْنَ السَّما

كَلِّمَا

رَاوِدَةُ الشَّمْسِ، انْتَفِي أَيْمًا

رُبَّمَا

يَخَافُ أَنْ تُسَلِّمَهُ قُمُوعًا

أَيْنَ لِي

«بِالْعَاضِدِ الْمُطْعُونِ فِي مَقْتَلِ

مُوغِلِ

إِيغَالِ يَأْسٍ فِي الْحِشَا مُرْسَلِ

وَالْمَدَى

فَرِجْجَةً مَدُوا إِلَيْهِ الْيَدَا

لَا جَدَى

بَلْ كُلُّ قَيْدٍ، رَوْضَ الْمُقَوِّدَا

«بِقَدَا»

الْأَمَّةُ، أَمْسَى ذُلُّهَا السَّيِّدَا

أَجْمَلِ

يَا أَيُّهَا الْقَيْدُ، وَلَا تَقْتُلِ

رُدُّ لِي

غَارِبَ إِصْرَارٍ، غَدَا يَفْتَكِي

خَفَفِي

يَا سَنَوَاتِ الْقَهْرِ، لَا تَنْزَفِي

وَارَأْفِي

فَأَمْرَاءُ الزَّمَنِ الْأَجْرَفِ

تَخَفَّنِي

بِكُلِّ مُتَقَوِّبِ الْإِبْيَا، مُرْجِفِ

مَنْ يَلِي

في سنواتِ الخوفِ، لم يُعزَلِ
 والحَنِي
 يحلُّمُ بالإتصافِ، حتى يلى
 ساعنى
 أن يوغلَ الأعتامُ في موطنى
 مامنى
 تحرسهُ خائنةُ الاعينِ
 تَقْتَنى
 ذِلَّةَ مَرْكُوبٍ «الْقَرَأُ»^(٢)، مُذْعِنِ
 مدلى
 «شاوِر»^(٣) في الامر، ولم يأتلِ
 عُدلى
 اسألكم لا تَشْمُتُوا بالولى
 انهبِ
 شعرَ حريمى^(٤)، ويقايا ابنى
 واسكبِ
 عِبْرَةً حزنٍ، وأسى صَيِّبِ
 فالصبي
 من غمراتِ القهر، كالأشيبِ
 هللِ

شوقُ المعزِّ المستعزِّ العلي
 وارحلِ
 يا وجهه الشانه، لا تُقْبِلِ
 يا «صلاح»
 ضراعه الأرض، وحصنُ مباح
 والسلاح
 تنمُّ المجدُّ به، واستراح
 والصباح
 كفنه الليلُ - عتيًّا - وراح
 أقْبِلِ
 يرتدعُ الباغون إن تُقْبِلِ
 زلْزِلِ
 رواسي الجبِّين، ولا تُجْفِلِ
 فالمدى
 أفرخ فيه الزيفُ، واستحصدا
 مُنشدًا:
 العاضدُ استسلم، واستعبدًا
 رددا:
 كن سيداً، يا قلبُ، كن سيداً
 كيف لي

بالفارسِ المخبوءِ في مَجْهَلٍ
 يَعْتَلِي
 ذُؤَابَةً مِنْ أَمَلٍ مُشْتَعِلٍ
 رَجَعِي
 يَا صِهْوَاتِ الرِّيحِ، واسْتَرْجِعِي
 وَقَعِي
 عَلَى خَطَايَا الزَّمَنِ المَوْجِعِ
 وارْفَعِي
 تِلْكَ السُّودَاءَ مِنْ مَوْضِعِي
 «مَنْ وَلِي»
 فِي أَمَةِ أَمْرَاءٍ، وَلَمْ يَعْدِلْ
 يُعْزَلُ^(٤)
 حَتَّى المَمَالِيكُ، فَقَدْ تَنْجَلِي

(١) القراء: المتن: أو الظاهر.

(٢) وزير المعاضد.

(٣) أرسل المعاضد شعور نصائحه إلى صلاح الدين مستمراً

(٤) المطلع والخرجة لعبادة بن ماء السماء الأندلسي ت ٤٢٠ هـ.



منیف*

وفی معانقة الضحايا للخصوم الطيبين
 منّا شهيدٌ كلامه، وغرامه
 وحرويه وسلامه
 والخير تحت قميصه
 والنشر في أيامه والراء فلاح يُتَمُّ حقله
 والموتُ مبنورٌ على أثلامه
 وحصاده قممُ الفكاهة والجنون.
 وأخى شهيدُ جماله وخصاله
 أنا لم أجد رجلاً يعيش بقلب أم مثله.
 رجل روم

ويموتُ منّا مَنْ يموتُ بموعدٍ أو صدفةٍ هي موعدٌ
 وكاننا كُنْنا لنا أسبابنا
 وكاننا نلهم ونلعبُ في كمينٍ
 منا شهيدٌ كهولةٍ أو غربةٍ
 أو قبلةٍ في الظهر
 أو برصاصةٍ في الصدرِ
 أو بهموننا المتعرجات على الجبينِ
 منا شهيدُ اليأسِ
 حيث تشيخ ولدنة الصبا عند الصبي،
 وتنتهي آمالٌ من ثاروا بثرثرة الحبيب مع العدو

فتكّ به لا كف غادره الغليظة وحدها
بل رقة في النفس مضجرة وبادية
سارسمها جناح فراشة
غاصت بمخمل وردة
فيبين جزء الجزء من كلتيهما
ويظل ما يخفى خيالاً لا يبين.
وأخى شهيد خصومة الروح الحرير
مع الفجاجة والتباهى بالانثا
وكان فطرته ترى
أن النعيم الآخرون
وأخى شهيد جماله وخصاله
وهو الحنون ابن الحنونة والحنون
وهو الذي يريعي أباه هشاشة وترققاً
وكان والده جنين
وهو الذي ظلت أمومه تظل أمه
ليرى ابتسامتها

ويغزع أن يكون بصوف كثرتها
ولو خيط حزين
وهو الذي مذ كان، كان عبادة الود الفسيحة
نحن إخوته، ومحمل عمرنا من نوله ويديه،
من عجب رضعنا من سواء حليبنا!
وكان أمي وزعت أوصافها فينا
فعلّمنا الأخوة كيف ترقى للصدقة
بين أربعة البنين.
وهو الذي اختصر النساء
جميعهن بامرأة
وأحاط مآلتها بشمعه
فصارا موبئين لكل ذي طلب
ويا بوابة لهما
شفقت كمشحة الثلّ الرقيق
وانت من خشب متين
وهو الذي سبك البنات
من النسائم والعلو.

وفى الفجیعة

رف فیهنُ الاسی

كرفیف اعلامُ ترفُ كرامهٌ فوق الدموع

ولا تهون

وهو الذي أعطى المفاتيح الثقيلة كلها

لقتى ثقيل رسالة وخفيف همت

كان سياجُ العالی

جدائلُ معدنٍ غمرتُ بشتلةٍ باسمین

وأخى شهید جماله وخصاله

وهو الذي أخذ الصداقة من يديها

للملاهي والمباهج، إبن صاحبه أبوه وداره

ويداه، حارسه، وسائقه ومُتصِفُه

إذا ما اغتابه المتلُسُون

وهو الذي إن ظل دهرأ داننا لصديقه

لم ندرِ أيُّهما المدين.

هو شاعر القديم

إذ يسعى لكى يلقاك فى بلواك.

والیاسُ الذى تخشاه

قرصانُ رثیتُ

سوف يركض هارباً من وقع خطوته

كان رجاءه فعلٌ ویسكُ من كلام.

تدنو أصابعه

طیوراً فى فناء الدار

تنثر رزقها حباً وحباً

ثم تلعو فى التكتُّم والغمام.

هو شاعرٌ

والشعر ليس تبرُّجُ القاموس

بل نفسى تعاف رثائهُ تغرى

وتركل ما ورثنا من ركام.

هو شاعر

والشعر فعلٌ يديه

صلصال تشكُّهُ أصابعه طباشیراً

والآلاتِ وأرغفة

ولتري فداحة فعلتك الأخيرة	وقلب كله شغفٌ يحيطك
هذا السائر ليلاً	إنْ حلت وإنْ رحلت وإنْ جزعتْ
في انتظار قطاره	وإنْ حلا لك أنْ تملُ من المقام
هذا الفلاح المليح	الجود فيه طبيعة منذ الولادة
الذي تحيط به هالات وأكاليل	مثلما تقضى الطبيعة
من الميرمية والبابونج	أن رفرفة الجوانح في الحمام
والزعر البرى وعصا الراعى	بغياحه
والخزامى والمُرَّار وهندباء الربيع	حرقوا حديقة مكرمات كاملة
من جرؤ على إحناء قامته السرو	والله إن قلنا له ينخاك محتاجٌ
من جرؤ على ضرب جبينه غيلة	سأعجبُ كيف يمنعه الضريعُ من القيام!
من جرؤ على بعث كل هذه القشعريرة	أيها الصياد الكهل
فى الكون المحيط بكتفيه	ذو النظارة الطبية السمكية
من جرؤ على خلق الاستفاته الأخيرة للجمال؟	أيها الأشعث الذى يرتجل شأنه
أيها الصياد المتلبث خلفه	أيها الذى لا يعرف العدل
أيها المتدبر ذو النوايا المخبئة بحرص	أيها الموت
ككيس نقود الجدة الريفية	سأقودك من شحمة أذنك
من هم الذين أرسلوك إلى هوائِ البرىء	وأمرك أن تفتح عينيك جيداً

وكيف انبثقت فى مشهدة الحيايدى

كرعب يزيد لمعان العينون والقمر؟

الرجل يمشى

الكرامة كلها تحمل معطفها الكحلى

على ذراعها الأيسر

البهاء كله يمر على الرصيف بحذائه الشتوى،

ويندفع بصدرة إلى الامام

المودة كلها تسير كقروى طيب

يود لو يعانق المارة جميعاً.

اللهفة كلها تود لو تستفسر عن علامات أطفالهم

فى المدارس وعن صحتهم

وهل تصلهم مكاتيب الغائبين

العفو كله يسرع وربطة عنقه مائلة قليلاً

وهنا

هنا بالضبط

وليس حيث الأوغاد والسفلة

تقرر الظهور أيها الغر الذى يسمونك الموت

لا لشيء

إلا لكى يصبح الكرام أقل عدداً

وكى ننقص إلى هذا الحد

فيغتبط الأوغاد الذين يفشون البضاعة

سواء كانت شرقاً أم كيس إسمنت

أوغاد التوراة

وأوغاد لغة الإنشاء، لغة السمن البلدى

الأوغاد الذين يقتلوننا يومياً

فى المدن والقرى التى بارك الله حولها

والأوغاد الذين صَفَرُوا قومهم

والأوغاد الذين انقذوا رؤوسهم وحدهم

والأوغاد طوال الأيدي، قصار الخطى

والأوغاد الذين يقنعوننا دائماً

ويحددون لنا مقادير الضحك والبكاء

أيها الصياد الذى لا يعود بجعبة فارغة

أيها الصدفة التى تضرب مواعيدها

بالدقة التى تريد

أيها السيد الذى تستهين بالخصوم

أيها العلني كُسرار النساء

أيها الموحش كالزواج التعيس الذي لا فكاك منه

أي الموت ابتعد قليلاً عنا

ابتعد قليلاً عن هذه الأمة!

علها تفعل خيراً ما قبل أن تموت!

سأبوح يا ابن أبي ويا جدى الصغير

بأن حزنى فيك كان أقل من غضبى

فمنذ فجيعه الإغريق

لم يصعد إلى الأولمب مفجوع سوى بلدى

كأن الكون مسرحنا.

ستارته الشتات

ولم أجد أحداً ليسدلها علينا أو على الأعداء

والأعداء أعجبهم مثمتنا الكبير

ستصغر الأدوار فى المأساة منذ اليوم

هل نمشى إلى الملهاة

نبكى مثلما يبكى السويديون

إن مرصت كلابهم الأنيقة

لا يكاء لنا!

ونبكي رغم ذلك مثمتنا.

فالدمع أشكال كيصمات الأصابع

والشجاعة بعض أشكال التعزى

والحجارة بعض أشكال الأنين.

يا موت كيف نراك؟

صاحب منجم الذهب الذى يرمى السبائك

فى الهباء

وناضح البئر الشحيح الماء؟

باباً سابغاً فى قصة الأطفال قبل النوم

يخفى القشعريرة فى فضولهم البرىء

وفى الهدايا واللعب؟

يا موت كيف نراك؟

آلة كوكب الأرض التى

تنزرو رمال الناس من جهة إلى جهة؟

وضوحاً كاملاً كالقرش فى جيب الفقير؟

وعين ننب لا ينام على سقب؟

ضَبًّا غَيِّبًا لَا يَعُودُ لَجُحْرِهِ أَبَدًا؟

وَأَخْلَدَ مِنْ كِرَاسِي الْعَالَمِ النَّامِي؟

وَأَبْسَطَ مِنْ شَفَاهِ الطِّفْلِ فِي بَزَازَةِ الْمَطَاطِ؟

سُورًا ضَانِعًا

حَوْلَ الْمَدِينَةِ ذَاتِ قُبَّاتِ الذَّهَبِ؟

أَمَلًا تَجْرَحُ بَيْنَ عَشْرَيْنِ اغْتَصَيْنِ مَعًا؟

يَهُودًا يَضُكُّونَ عَلَى عَرَبٍ؟

جَاءَ الْبِرَابِرَةُ الَّذِينَ رَأَتْهُمْ أُمِّي

وَزُرُقَاءُ الْيَمَامَةِ وَالْكَتُّبِ.

كَسَبَ الْبِرَابِرَةُ الْمَعَارِكُ

يَوْمَ أَقْبَحْنَا تَمَتَّعَ بِالْخَسَارَةِ كُلُّهَا

وَالْيَوْمِ قَالُوا: لَنْ نَجِيءَ

وَعَانَقُونَا خَلْسَةً

فَإِذَا بِأَنْجَمَلْنَا انْغَلَبَ!

إِعْتَبْ عَلَى مَنْ شَتَّى يَا ابْنَ أَبِي

وَبَالِغٌ فِي الْعَتَبِ

أَبْرَى، سَتَجِدُّ بِالْإِسْمَاعِ وَالسَّمَاحِ

لَنْ رَمَاكَ بِغَفْرِهِ الْمَرْسُومِ

عَنْ غُذْرِ يَخْفِضُ جُرْمَهُ

أَوْ عَنْ سَبَبِ!

هَلْ يَطْمَنُ الْآنَ مِنْ أَقْصَاكَ عَنَا؟

أَمْ يَدَاعِبُ إِبْنُهُ فِي كَوَفْلِيهِ الْجَبِيدَةِ؟

أَمْ يُلَمِّعُ رُعْبَةَ الْمَكْتُومِ

مِثْلَ نَحَاسٍ إِبْرِيمَ الْمَجْدِ

أَمْ يَعَابِثُ خَصَرَ غَانِيَةٍ

لِيَنْسِيَ مَا ارْتَكَبَ؟

هَلْ يَطْمَنُ مُؤْجَرُّهُ الْغَامِضُونَ

كَمَا أَطْمَأَنَّتْ جِرَّةُ الزَّيْتِ الَّتِي سَقَطَتْ

وَمَا فِيهَا سَيْعِفُهَا مِنَ الْقَلْقِ الْبَطِيءِ

إِذَا انْتَسَكَبَ؟

أَمْ يَرْصُدُونَ ضَحِيَّةَ أُخْرَى

فَإِنَّ الدَّمَ يَهْرَبُ لِلْإِمَامِ إِذَا هَرَبَ!

إعتب على من شئت يا ابن أبى
وبالغ فى العتب!

أنت الأسمى متابطاً أملاً
وسعيك فى زمانك مُسرِعٌ أو مُسرِعٌ!
كلُّ البلادِ عرفتْها كُرهاً لترجع للبلادِ
ولم تمل تعباً وأرهقتَ التعبُ.
أنت العناد وليس مثلك من يغيب رخاوةً
بل هكذا

كدوى غابات التبولاً فى زجاج الرعدِ
أنت سقطت أخضر واقفاً ومورقاً
وسواك يسقط كالخطب.

إعتب على من شئت يا ابن أبى
وبالغ فى العتب!

هل صاحباً كان الذى غدرتك صدفته الرهيبة
أم عدواً أم مزيجاً منهما
واحتار دريك فيها

فنسيت ما تنساه دوماً يا أخى
أن الوثوق طريقه بعض الريب.

يُبع لى
بأخر صورة خطرت ببالك
حينما الأجل اقترب:
هل وجه أهلك؟

أم فتى علمته من خيمةٍ
حتى المدرج والتخرج
أم يتيم كنت والدته الموقت

أم مدارس كنت ترفع سقفها ونشيدها
أم قبة الخواص، عين الدير، مصطبة المضافة
ساحة الأعراس أم سيارة الإسعاف تلهت.
قبة الأقصى وجسر رد خطوتك الملحة مرتين

مجنذات دُسنَ بالأقدام
أدوية مللت مذاقها

أم نشرة الأخبار وهى تزيد يسك كل ليلٍ
والتناقس فى البلاغة

بين سلسلة المجازر والخُطْبُ؟

إعتب على من شئت يا ابن أبي
وبالغ في العتب!

نبكى عليك وأنت تبكىنا

ونحن جميعنا نبكى البلاد.

هى قصة لفتى غريب الدار

وهى القصة الكبرى لكل الدار

وهى ملخص التاريخ والأخبار

هذى الأرض لاجئة وما بانَتْ وما زالت

يطاردها غلاظ القلب والخطباءُ

والخطباءُ إن قتلوا سعاداً أنشدوا

بانَتْ سعاد!

وسيرقص الأعداء فى التوراة

لا طرباً ولكن خدعةً

ويظل يرقص ذلك الحبشى

لا طرباً، حلاوة روحه رقصت به

سيزينون شجيرة الميلادِ قرب البحر

ثم يجريون فنوسهم فى غابة الإغريق

حيث أزقة العريى يرجف بردها

وتموء فى غدها القطط

وسيهمس الشهداء فى النوم الطويل لنومهم

يا ناس هل متناغلطاً

وسيسهر الأعداء قرب البحر

حتى فُجرهم أو فُجرنا

ويرتبون الشرُّ مثل شراشف الأولادِ

ترتطمُ الضحيةُ بالضحيةِ

تكتب التوراة قصتنا الأخيرة

غير أنا ذات متسهم كعين الإبرة الرغناء

سوف نخط خيطاً أبيضاً

فى ركن صفحتنا السوداء.

ستنام فى قلوبِ علينا حيث أنت

وسوف تسأل قبر جارك

وأحوال المدائن والقرى وعلى النظافة في

الشوارع والقلوب

على دواء الجدة السهران قرب سريرها

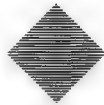
وعلى الحقول الفائضات بقمحها وشعيرها

وعلى قباب القدس تسلم قلبها لمجيرها

ولكم ستهناً إن تبسم ذات يوم يومنا

ولكم ستسهر أنت والشهداء ليلاً مثلنا

حتى نغادر كلنا هذا الحداد.



أربعون شتاءً

أربعون شتاءً

ونفس الحقيبة

نفس الرذاذ

ما الذى سوف يطلع فى ثوب هذا الصباح النساء اللواتى نسينَ على حافة البارِ اشداهن،
وأشرطةَ الحملِ، والأسبرينَ الفبارُ الذى يتثابُ فى حدقات البيوتِ المواعيدُ تلك التى تتبخرُ
مثلَ الكحولِ ومثلَ المواعيدِ؟..

. . لا نجمةً تتسكعُ بين خطاهُ

ولا وردةً تتهجدُ يديه

ولا زرقةً تنموهُ فى سقف هذا البياض .

الاراجيحُ ملغومة، وحدهُ فوق خطِّ النهايةِ

فى البدءِ كانت رباتهُ

والمدينةُ طوطمة .

كان حبرُ الطفولة يَنْشَعُ في مقتلتيه
الغزاة تَشْطَحُ .. والأصدقاء خواتم مضمفورة بالحنين
لِمَنْ يطعم القلبَ نبضَ العصافير
بمزجها بالنشيد؟!...

قنابلُ موقوتة في الحديقة
أشلاء عارية من قميص الهواء
شوارع نائمة تحت كف الرصاص
طبول تلوث شكل الفراغ..
ويتسع الجرح
يلتف كالحلزون

دم في الكرايس، في الباص، في علبة البسكويت دم في الحليب، وفوق الرصيف.. دم في
الزنازين في أنية الورد، في معطف الجنرال، ويسملة الفجر.. في سلّة الخبز، في المتحف
الوطني، دم في القصيدة

هل صَحَا النوم..

ثرثرة الصمت تطفو
وترسب في ناي وحدته
الليل يُفْلِقُ حانته
الجارة الأرمنية
تسحب مزلاج غرفتها.

أربعون شتاءً
وكلَّ صباحٍ
ترتَّب أقمارها في الخزانةِ
بعد قليلٍ
يناوشها الصبيةُ العابثونَ
يحطونَ شيئاً على أكرة البابِ
عطرٌ عتيقُ تألوه تحت الوسادةِ
والبجعُ الورقيُّ يرفُّ..

المساء جميلٌ
و«عروبةٌ» ممثشقُ برَّعه
يشعلُ النُّهرَ بين أصابعه
ويرشُ الينابيعَ بالبرقِ والزعفرانِ
السنابلُ معقودةٌ فوق وشمِ الجبينِ
الصعاليكُ في حضرةِ النارِ..
يقتسمونَ الندى والمشاش..
وينسربون..
كوى تتفتقُ في سرِّ الغيمِ ..

- بالأمس كنتُ مؤرقةً
واليوم صرتُ مؤرقةً
● وغداً..

.. سوف يكتمل البدرُ تحت القميصِ
قراصنةُ آخرونَ سيلتقطونَ الإشارةَ
يرتكونَ قليلاً
وفي آخر الليلِ
ينكفونَ على طبقِ فارغٍ
هكذا..

سوف ينهمرُ العشبُ في ركبتيْ
أنا امرأة..
لا تحكُ أصابعها في مرايا الكلامِ
● وحكمتك الذهبيةُ
.. نائمة في الحقيقة..

أربعونَ شتاءَ
ونفسُ الرذاذِ
ونفسُ الحقيقة!!..
كُومَ أيامه
فوق ظهر القصيدة :
أبيضُ .. أسودُ
أحمرُ .. أزرقُ

كم قمرأ في الخزانةِ
كم نخلة في الكتابِ

وكم طلقه سوف تشبیهه ؟

أى شئ سيطلع فى ثوب هذا الصباح
دوى انفجار جيد
ضرائب أخرى..
البطالة
«حرب الفراولة»
لغز العشيقه فى آخر المسرحية

فوضى الحداثة
مهزلة البرلمان
النياشين..
إيماءة الجنس فى الهاتف المنقطع
مبو الفساتين
فلسفه القمع
فتوى المهرج
فاتورة الكهرباء..

تأمل ظل العصافير
فوق الجدار القديم
ومد أصابعه فى البياض
انحنى فوق كرسيه الخشبى
ونام



الخروج من العراق

الحركة الأولى

دخلتُ في مَدَى الرُّوْى رايْتُ طيفاً واحداً مُتَشَغِلاً وحالماً بل لاح لى طيفان.
تجسداً مع اقترابى منهما. ها «أمل»، ونِدْهُ «السياب» توامان.
حولهما الكثيرُ من فَعْلٍ الخطايا. خاطنانِ في مسارِبِ الندى والناسِ والأنوارِ.
كلاهما طفولَةٌ بقريةٍ فقيرةٍ، وسامةٌ معدومةٌ، موهبةٌ ناريةٌ، وشهوةٌ تنهشُ في
الاعماقِ.

وفي بدايات الشبابِ ضائعانِ في المدينةِ التي تخادعُ الإنسانَ.
من حَلَكِ البؤسِ، ومن تعرَّضَ المصيرَ كيف جاءت الأشعارُ منهما تقاتلُ الذين
أسرفوا في ظلمهم وتفتَحُ الأبوابُ؟!

كلاهما مع الرجولة التي تطربُ بالأشياءِ، والأكوانِ، والنساءِ قد مسَّهما داءٌ
يؤدى فى شهوهِ للمماتِ.

فارتدَّ كلُّ واحدٍ إلى الحضارة القديمة التي أبدعها أسلافه يأخذ منها حكمةَ
الوجودِ.

ها «أمل» يصبحُ أشلاءً قبيلَ موتهِ لكنه يظلُّ صعلوكاً أليفاً لا يلينُ.
يفيضُ شعرهُ بذكرياته، بالمجدِ والإذلالِ فى مسيرة الخيولِ، بالطيورِ، والتنفُسِ
الأخيرةِ للزهوِّ.

تجاهلِ الموتَ الذى ببابه، وظلُّ حياً ضاحكاً يسبِّ أصدقاءه ممازحاً، ويلعنُ
الأوغادَ.

لكنه «السياب» يذرفُ الدُموعَ فى حنينٍ للشفاءِ والنساءِ. اتقنوني لا أريدُ أن
أموتَ.

كانما السيابُ فى فئانه كان يخافُ أن يعودَ نحو بابلَ التي تجاهلتَ حياةَ ما
بعد الحياةَ.

ونِذهُ يموتُ كي يحيا بقبيره لدى مصرِ القديمة التي تقدَّسُ الأمواتُ.
خرجتُ من مدَى الرؤى تحيطنى بفدادٍ.

الحركة الثانية :

دخلتُ بستاناً كانتى تآخرتُ عن النخيلِ والأشجارِ عاماً كاملاً من الربيعِ
والمساءِ .

فَقِيْتُ فِي حِمَى خَمِيلَةٍ، وَقَلْتُ هَا هُنَا سَأَسْتَكِي مِنَ الْعِرَاقِ بِلَ مِنْ الْفِرَاقِ إِذْ
أَتُوا يَحْلِقُونَ فِي الْفَضَاءِ.

لَمْ أَزِدِ الْعِرَاقَ وَهُوَ ضَالَعٌ فِي زَهْوِهِ، وَهِيَ أَنَا رَوْحاً مُحِبّاً كَارِهاً أَزْوَرُهُ. فَصُرْتُ
فِي قَافِلَةٍ تَانِهَةٍ تَوَاجِهَ الْعِرَاقِ.

أَشْعُرُ بِالْأَغْرَابِ فِي مَسَارِبِ السَّمَاءِ أَحْرَاراً وَقَدْ تَجَمَّعُوا فَأَرْسَلُوا أَهْوَالَهُمْ
تَدْمِرُ الْعِرَاقَ.

خَفَّفَ مِنْ ذَعْرِي لِحُجُوعِي لِلْخُرَافَاتِ الَّتِي وَرِثْتُهَا عَنْ آخِرِ الْأَجْدَادِ.
شَعُرْتُ أَشْجَاناً تَحُومُ فِي الْمَدَى. لَعَلَّنِي سَوْفَ أَرَى مُظْفَرَ النُّوَابِ.

يَأْتِي مَعَ الرِّيحِ دِمَاءٌ أَوْ طُيُوفاً قَدْ أَزَابَتْ أَنْ تَعُودَ لِلْعِرَاقِ.

قُلْتُ لَهُ: أَنْتَ الرَّؤْيَى. كَيْفَ ذَهَبْتَ لِلْمَسَافَاتِ الَّتِي تَفْتَكُ بِالْإِنْسَانِ!

فَاقْتَرَبْتُ شَرَانِمِ النَّوَابِ مِنْ أَشْجَارِ شِعْرِكَ الْعَظِيمِ.

وَأَنْسَسُ فِي صَفْوِ مَعَانِيكَ غَمَامٌ قَادِمٌ مِنَ الْمَوَاسِمِ، وَالتَّلَكُّ الْعَقِيمُ فِي غِيَابِ
الْأَهْرَابِ.

مَعْرَةٌ يَا مَنْصَتاً لِلْغَيْبِ إِذْ يَأْتِي مَعَ الْأَسْرَابِ يَا مَعْلَمِي مَبَاهِجَ الْاَكْوَانِ أَنْ
رَأَيْتُ هَذِهِ الشُّخُوصَ ضَمَنْ عَالِمٍ يَزُولُ.

وَالآنُ أَعْلُنُ انْحِيَارَ الرُّوحِ الْفَوْضَى الَّتِي تَنْظُمُ الْحَيَاةَ وَالْأَحْيَاءَ فِي الْغَابَاتِ.

خَرَجْتُ مِنْ بَوَابِ الْبَسْتَانِ حَيّاً هَالِكاً، وَالنَّارُ حَوْلِي تَأْخُذُ الْأَجْسَامَ وَالزُّهُورَ
لِلرَّمَادِ.

وقلتُ لا نجاةَ غيرُ أن أظلَّ سائراً بلا توقّفٍ معَ الفراتِ.

الحركة الثالثة :

أعادنى النهرُ إلى طفولتى . وجدتُ زهرةً وأنغاماً وانثى فاستلّلتُ نحو أيام
الشباب.

من وحى دمعَةٍ ونورِ شمعَةٍ تَقَرَّبَتْ نفسى من النجومِ .
رأيتُ نكرى.. ها «مُظْفَرٌ» معى بمصرَ فى حَىِّ الحسينِ . كانتِ الأنوارُ
والأسرارُ تُسَلُّ إلى النفوسِ فى المقهى العتيقِ .
والشاعرُ «الجواهرى» ماكثَ هناكَ تحفَةً عريقةً تحومُ حولهُ مباحجُ الحىِ
العريقِ .

نَظَرْتُهَا تَرَفَعُ الصقورُ .

وإنه لفرطِ ما أحبه الناسُ على مرِّ السنينِ قد أصابه البهائمُ والغرورُ .
حَادِثْنَا بنصفِ وَعِيٍّ كأنه حكيمٌ زاهدٌ ملولٌ .
وغاب فى الظلالِ .

وما أنا الآنَ أساقُ نحو نارٍ تفتنُ الأبصارَ فى مسارها . وتسحقُ الجنوبُ .

الحركة الرابعة :

أنا الذى يَقْبُرُ أن يغيّرَ الأشياءَ والأحوالَ فى القصيدِ .
لم أستطعُ أن أجعلَ الليلَ يخبئهِ الدماءُ .
مشيتُ فى «البصرة» طفلاً شاحباً تَتَبَّعُهُ الأرواحُ .

اهربُ من مَشاهدِ القَتْلِ إلى مَشاهدِ القَتْلِ، وانثنى أهيمُ في اسودادِ الليلِ
خائفاً من الأشباحِ.

قلتُ لعلَّ هذه الأشباحُ تمضي في الخفاءِ كي تقضُ مضجعَ السفاحِ.
وقلتُ لو كان «مظفر» معي الآن لرحنا في سكونِ الليلِ في خوفٍ قليلٍ نقتلُ
السفاحِ.

لكنني أفيقُ في مفازةٍ تُقضى إلى شجونٍ كريلاً.
معرفتي، وكل ما مازجني من نغمٍ، وحكمتي كانتني تركتها ثوباً قديماً ليس
مني، واختفتُ بالبكاءِ.

لم استطع أن أجعل الريحَ تبديد العويلِ إذ يجوس في الخرابِ.
كانتني رأيتُ ألفَ شاعرٍ أنوارهم مطفأةً، وألفَ بابٍ مفلقٍ، من بعدهم تجمعُ
الحراسُ والأردالُ يسجدون طاعةً لقاتلِ العراقِ.
كانهُ جمجمةً تراقبُ الذي يدور في الخلاءِ.

من ذا الذي يُنقذني من هذه المسافة المظلمة الرعناء؟
في ليلةٍ هادئةٍ رحلتُ واختفيتُ. لم أكن سوى قلبٍ غريبٍ يعبرُ الوديانَ.
ساعدني ينسى على الدخولِ في إغابةٍ كانتني أخضعُ للأصفادِ.
فمنعتُ حياً ميتاً وراضياً بحكمةِ الأقولِ والإشراقِ.
رايتني أجوسُ في الأحلامِ تائهاً ومدركاً وجودي في حمىِ الأحلامِ.
تشبثتُ نفسي بهذه الثواني لا تريدُ تركها. مكثتُ حيناً في رباها زائراً ينسى
الذي به من الأشواقِ.

ثم انسكَّلتُ خارجاً من العراقِ.



قصائد المدن

شارع المكحول

هَذَا الْمَسَاءُ، مَسَاءُ فَاطِمَةَ،
 وَفَاطِمَةُ كَلَامُ الْعُشْبِ
 فَاطِمَةُ نَدَى الْمَطْشَانِ، بَحْثُهَا حَرِيرٌ.
 حَوْلَ طَاوِلَةٍ بَكَتْ أَزْهَارُ غُرَيْتِهَا
 وَقَالَتْ:
 - لَا أَحَبُّ الْحَرْبِ،
 قَالَتْ: رَغْبَتِي فِي الْبَحْرِ مَيِّتَةٌ، وَفَاطِمَةُ حَمَامَةٌ
 شَفَقَ وَغَيْتَارٌ يَسِيلُ عَلَى طَرِيقِ الْقَمَحِ،
 فَاطِمَةُ انْكَسَارِي بَيْنَ دَالِيَتَيْنِ، بَعْدَ نَفِيقَتَيْنِ،

سَنَلْتَقِي فِي شَارِعِ الْمَكْحُولِ
تَرَشُّقٌ مِنْ بَعِيدٍ لَوْزَمًا
وَتَرَشُّ وَجْهِي كَالْغَمَامَةِ
فِي قُبَرَاتِ حَنِينِهَا جَرَسٌ يُحَاكِي الضَّوَّةَ،
تَحْتَ قُبَايِهَا سَنَنُوهُ أَعْضَائِي
وَتَذْهَبُ فِي الْغِيَابِ، كَثَّتْهَا مَاءُ السَّرَابِ،
فَلَا يَعُودُ لَصَوْتِهَا مِنْ نُرْجِسِ الْوَادِي عِلَامَةً
هَذَا الْمَسَاءِ، مَسَاءُ فَاطِمَةَ، وَقَاطِمَةُ حَمَامَةَ
لَكَأَنَّهَا عَبْتُ تَمْرُغْدًا إِلَى الْمَقْهَى
وَأَهْتَفْتُ: يَا صَبَاحَ الْخَيْرِ، يَا بِنْتَ الْمَزَارِعِ،
قَدْ تَقَنَّتِ الْمَاءَ وَالْإِبْرِيْقَ، وَأَنْسَكَبَتْ ظِلَالُ النُّورِ بَيْنَ يَدَيْكَ،
هَلْ كُنَّا نَمْرُ لِبُرْهَةِ بَيْنَ الْحَقُولِ الْمَرِيْمَةِ،
هَلْ نَهِبْنَا مَرْمَرًا، وَمُتَمَنَّمَاتٍ فِي الْكِتَابَةِ؟

.....
لَيْتَ فَاطِمَةَ، الْمَسَاءَ تَرِقُّ لِي
وَتَحْلُنِي مِنْ عَوْسِ الْغَابَاتِ،
لَا فِقْهِي يَفْكُ السَّحَرِ، أَوْ
يَدْعُ النَّهَارَ يَقُولُنِي فِي هَامَشِ النَّهْرِ - السَّرِيرِ،

وَتَمَّةُ الْأَسْفَارُ، ثُمَّ فَنَدَقُ،

شَقَّ الْحَدِيثَ إِلَى جَدَاوِلَ فِي الْجِهَاتِ:

- سَنَلْتَقِي فِي الْبُرْتَقَالِ،

حَسِيَّتُهَا فِي الْبُرْتَقَالِ تَقُولُ.

فَأَطْمَأُ الْفَرَّاشَةَ تَحْتَ سَقْفِ الرِّيحِ تَقَطِفُ حَيْرَتِي،

بِمَسَانِهَا الْعَنَبِيَّ بَيْنَ مَدِينَتَيْنِ،

وَمَزَجَهَا بَيْنَ اللُّغَاتِ، تَقُولُ:

- لَمْ أُولَدْ هُنَا

● لَا بَلَسَ ...

تُصْغِي فِي الْفَرَاغِ بَقِيَّةً، وَأَنَا أَدَخِّنُ،

ثُمَّ تَسْأَلُ عَنْ مَعَانِي الْمَفْرَدَاتِ ...

- أَتَوْه؟

مَا مَعْنَى أَتَوْه؟

أَدِيرُ وَجْهِي زَاهِدًا بِالْبَحْرِ، وَهِيَ تَلْحُ،

أُشْرَحُ:

● إِنَّهَا مُشْتَقَّةٌ مِثْلَى

مِنْ التَّيَةِ الَّذِي سَيَّعِينَا لِلتَّيَةِ، تَسْأَلُ مَرَّةً أُخْرَى،

وَيَلْتَقِيَانِ؟

قُلْتُ: العَاشِقَانِ؟
- عَنَيْتُ وَجْهَ المَوْتِ وَاللَّقَى الغِنَائِي المَوْرَعُ،
فِي الأصَابِعِ.

.....

هَلْ تَظَلُّ لَنَا اللُّغَةُ
نَفَقًا إِلَى عَمَاتِنَا
فِي مَا نَثْرَثُ أَوْ نُفْقَى!

إيكاروس

هِيَ خَاتَمَةُ الأسْفَارِ، وَأَخْرُ مَا وَهَبَ الخَالِقُ لِلْمَخْلُوقِ
وَهِيَ الْأَوَّلُ وَالتَّالِي، السَّابِقُ وَالْمُسَبِّقُ
تَلَدَّعَ طَيْفًا، وَتَرَفَّ عَلَى النَّأْيِ بَرْقًا
وَهِيَ الصَّحْوَةُ وَالْقَفْوَةُ
إِلْهَامُ العَاشِقِ، وَكِمَالُ المَعْشُوقِ
تَذْهَبُ بِي فِي لَيْلِ الحَرْفِ،
إِلَى أَبْعَدِ شَمْسٍ،
وَضَحَى بَيْنَ يَدَيْهَا أَهْوَى بَنَّا مُحْرَقِ

شريط طنجة بلسان ل . ت

● الوجه الأول

أَتَحَدَّثُ عَنْ قَاسٍ لَا تُسَى طَنْجَةُ
أَتَحَدَّثُ فِيمَا يُشْبَهُ خُمْلَفَ الْقَبْلَةِ،
عَنْ عَنِبِ الْأَسْرَارِ
عَلَى شُرَفَاتٍ، تَتَلَأَلُ كَالْمَاسِ
أَتَحَدَّثُ عَنْ قَاسٍ
وَيَعِيدُ عَنِّي
تِلْكَ خُطُوطِي وَخُطَايَ صُرَاخِي الْيَدَوِيِّ،
وَهَذِي مِمْرَاتُ دَارِي

[تنهيدة]

إِلَى مَكْتَبِي يَدْخُلُ الْبَحْرُ،
يَدْخُلُ مِينَاؤُهُ، الشَّاطِئُ اللَّازُورِيُّ،
يَدْخُلُ نَاسُ الشُّوَارِعِ وَالسَّارِيَاتُ ضَيُّوقاً عَلَى اللَّونِ،
تَدْخُلُ إِسْبَانِيَا، التَضَارِيسُ وَجْهَ حَبِيبِي

[تنهيدة ناقصة]

وَحَارَجَ هَذَا الْبَهَاءِ أَجَدُّ مُقْتَنِيَاتِ الْفِرَاعِ

فَمَا عَادَ لِي مَقْعَدٌ فِي الْبَعِيدِ

وَلَسْتُ أَرَى كَرْنَفَالَ النَّهَارِ سِيَّاراً

يُحِيطُ بِمَتْحَفِ طَنْجَةٍ أَوْ حَقْلِ آسٍ

فَأَذْكُرُ فَاسَ

وَأَذْكُرُ فَاسَ.

[صمت]

● الوجه الثاني

كَأَنَّ يَوْمِي نَبِيذُ مُصَفًّى

قِيَابَى مَرَايَا

ضِفَافِي شِرَاعاً شَفِيفاً

وَأَنْدَلَساً كَامِلاً

[موسيقى]

غُرَّةُ الصُّبْحِ كَانَ النَّدَى

وَالْمَدَى أَبْجَدِيَّةُ سَرَوَى

فَمَنْ عَقَلَ الرِّيحَ، أَطْلَقَ هَذَا الْمَوْشِعَ،

بَيْنًا يَمَامَى حَبِيسُ

وَطَرَزُ وَحْشَتَى الْأَهْلَةِ!

[موسيقى]

لَيْتَ مَوْجَ النَّوَافِزِ يَسْهُو وَتَقْفُو زَخَارِفُ طَلْنَجَةٍ،

لَيْتَ طُيُورَ اللَّيَالَى تَنَامُ

لَارْتِاحَ،

لَيْتَ الْكَلَامَ تَحْتَ أَفْوَاسِهَا

غَيْمَةُ هَاطِلَةٍ!

[نشيج امرأة ..]



ورقة أولى

أوراق قاهرية

«المودة إلى القاهرة والنورس الذى لاقى
الخفافيش».

وهانتذا،

وبعد غيابك هذا الذى طال، تحتضن القاهرة.

تزقنقنى فى الصدر كل العصافير

تزهرفنى النفس أبهى الزنابق

ترقص فى فرجة غامرة.

تعود إليها، ككل النوارس حين تثوب إلى مهدها،

تحقق من خلف دمعتها الطافرة.

تجئ إليها بكل اشتياقك، كل الحنين، تؤم الأماكن،

نفس الأماكن، نفس الرؤى...

غير أن الوجوه التي طالما صافحتك هنا، لم تعد هاهنا.

فمن هؤلاء تُرى؟

أيها العائد الآن،

بعد غيابك هذا الذي طال، تحتضن القاهرة.

هم حرافيشها، بينما أنت لا،

لم تعد - مثلما كنت في أمسها - من حرافيشها

إنهم شجرٌ يحتمي بالعراء، تطلُّهُ السحبُ الشاردة.

نبئتُ هذا الزمانَ الذي - كلُّ يوم - له ألف - وجهٍ ووجه،

الوجوه التي فقدت لونها.

- كلُّ يوم - له ألف سمّتٍ وسمّت،

السمّاتُ التي ضيّعت سمّتها.

- كلُّ يوم - له ألف ثوبٍ وثوب،

[إلى أن تزيّا - أخيراً - بُعري، فلاح كما يشتهي - عارياً].

هؤلاء - إذن - هم بنوها الذين نَمُوا في غيابك،

هُم من تراهم هنا.

هم خفافيشُ هذا الزمانِ العجيب،

فدعهم لعالمهم، وانسحب، فهم يجهلونك،

لا يعرفون بأنك كنتَ هنا ذات يوم،

وانك بالأمس عانقتَ هذا المكانِ،
ولكنما في زمانٍ يغيرُ هذا الزمانُ.
فيا نورساً حطَّ وسطَ الخفافيشِ، بين الطيور التي ابتدعتْ صوتها،
شككتُ - وفما يشتهي عُرفُها - ابجدياتِها
لماذا تجي، لتندسُ في جمعهم؟
أتفهمُ ما يهمسونَ به من رمانه؟
لماذا إننْ ترتدي زِيهم وتأتي إليهم، وما انت منهم؟
ولاهمُ إلى عالمٍ تنتمي إلى أفقه ينتمونُ.
لهم لغةٌ غير كلِّ اللغاتِ،
وهم وحدهم، دون كلِّ الوري، يعرفونَ الذي يهرفون بهِ،
فدعهم وما يهرفون بهِ، لا تحاول... وحلق بعيداً،
بعيداً بعيداً.

ورقة ثانية

الشجر والحصار

شجرٌ يحاصره أساءُ،
تشرذمت من حوله الاوشابُ،
وانتفض القتادُ أسنهُ تمتدُّ صوبَ الصدرِ،
تلتبسُ الدماءُ،

فيشربُ - وحوله الأسوار، لا يدري متى قامت،
ولامنَ بئها بئاً، تضيقُ، تكادُ تخنقه -
يحاولُ علّه يحسو من الشمس الشحيحة حسوة،
تهبُ الحياة له، تعيدُ إليه حُضرته،
تردُّ عليه نُضرته، وتدفعُ عنه هجمةٍ معولٍ،
وتصدُّ غائلةً اجتاثَ عارمٍ يسعى إليه،
وانتِ لاتتحركين، وتنظرين، ولاتمدّين اليدينِ لتمدعي هذا الخراب،
كاننا لسنا بئيك، كاننا نبتُ غريبٌ عن ترابكِ،
يا حديقتنا التي هومت،
فما عادت تبشرُ بالحياة.
يا أيها الشجرُ الذي تتقدمُ الأشباحُ منه،
وبينَ أيديها المعاولُ، لُدْ ببطنِ الأرضِ
ولتُشبِّ جذوركِ في الصميم، بغورِ عمقِ التربةِ المعطاء،
لاتستسلمن، تشبُّنا بالطينِ بالاعماقِ، لاتسقط،
وقم كالطودِ، تصدّعْ هجمةَ الأشباحِ،
إنك إن سقطت، فلا قيامةَ بعدها،
إن السقوطَ إلى مدام.
شجرٌ يقاومُ، كي يصدّ الليلَ، يحفرُ في الجدارِ الصلْبِ ثقباً

كى يمرُّ الفجرُ منه إلى حديقتنا،
فيفمرها بنورِ الصبحِ، حتى تهربَ الأشباحُ،
فالأشباحُ يُرهِّبُها الضياءُ، يقلُّ شوكتُها،
فناضلُ أيها الشجرُ المقاومُ كى يذوبَ الليلُ،
كى يَفِدَ الصباحُ إلى حديقتنا، ويفمرها سناه

ورقة ثالثة

أنا والشتاء الذى نسيته

شتاءٌ باردُ القسماتِ، غِبَّ الليلِ داهمنى...
وكنْتُ نسيْتُ سحنَتَهُ، سنينَ تَغْرِى عنكمُ.
ولكنى بصرتُ به بقلبِ الدارِ.

- أهذا أنتُ؟

- أجلُ إني...

- وكيف دلفتِ الأبوابَ موصودةً؟

.... من شباكِ المكسورِ.

- إذنْ فى الصبحِ أصلُحُّ.

- وما الجدوى

وقد أصبحتُ من سكَّانِ هذا البيتِ.



نتوءاتُ معتمةُ

(١)

عندما أكتب عنها فإن الأمر يكون مختلفاً، لأنها الوحيدة التي تعاندى إلى حدِّ الطاعة، وهى الوحيدة التي تملك شفرة الحسِّ الحادة، تقطع بها نضائر من ضلوعى لتخيطها بالأقاصى، هى الوحيدة القادرة أن تأخذنى من يدي كالصبي، وتجربى بى فى الرياح حتى يصفرُ شعْرُنَا، وعندما نجلس كى نستريح تحت شجرة الخليقة، تفاجئنى بالوردة الروحانية التي تخفيها فى طية نهديها.

عندما أكتب عنها فإن الأمر يكون مختلفاً؛ لأنها الوحيدة التي تقودنى إلى حدِّ الفقدان، الوحيدة التي تعرف كيف تحدد وقتاً للخفوت، ووقتاً للتجلى.

كانت الأشجار المرطاة ترفرف، وهى نائمة فى عش الغواية: نور لا يشبه بعضه بعضاً، أعطتنى نبوءة القرى، وأشارت للملاك الذى يكنس الخرائط باحثاً عن الوتر المظمور... كنت فى دوامتى الخرساء، ألف الملعقة الصدئة فى الشاي، جاءت إلى طرف الكنية تحمل الرجفة الأبدية، فيحيينى الإلهام، أراى ألطَمُ البدن البض بالحس الأعلى، وبالجشطلت الشجنى، أدخل نكهة الفعل، «أمسُ الماء الذى يتوالد».

كان مُشرعاً في يدي، والأشياء كلها تشتهي، البيوت المرصوصة تشتهي، والأفق يشتهي.

النفس عريانة، والجعارين المجنحة تحلق، أعطتني الفوطة الملائكية، وهبطت معي في الصعود، وفي الأقحوان الغامض، قطعة الأنتيكا تسخر مني، والأنثريه العظمى المنحول يسخر، تبعث الأباجورة غيمتها الخفيفة في فلك الرموش، وأنا أسقط في فخاخ الريش، وفي الطغيان الجسدي. أيها النصوع الأنثوي، لماذا تجرفني هكذا، وتغطي بؤرة النفس بينما أنا جالس نصف جلسة، أرقب دائرة انحنائها فوق الوسادة، أرقب هوس النرجس والحرف البدائي.

كنت أذيب سكرًا في القهوة، وأسقط في فصل المكابذات، أنصت للفصح الأرضي، وأراقب الوقائع العذبة التي بيننا. بيداً الكون من تحت الإبط وهي ممددة على البطانية المرسومة بالمربعات، رأيته تطير في المربعات، خصرها البري يرسل الإشارة، يرسل رفرقة محتاجة، والهلال منفرج فوق الفردوس، الحاسة النقية عرقتني، وكأني في حديقة طازجة أتنفس شهقة الدهشة الجميلة.

أحرق النصوع فوق الأخلاط النورانية، أنصت لنصّ النبض، موبيليا من الشمع تحاصرني، لذعة الوحى، والبيجامة ملقاة فوق صينية الشاي، نداء خفي يأتي من الصلاة: هل الرجحانية غادرت الفؤاد أم أتت إلى الفؤاد، هل هواء مجعد يزعم أم ذات تبتكر سؤالها؟

أحكِ أرنبة الأنف، والحنن الموهوب يأخذني، مسعوراً أسأل: لماذا كلت أفهام الأنام عن معرفة الكلام؟ لماذا تتدحرج في القلب جبال الظلال ويتفتح لى كل صباح كولاچ الفجائع؟

كنت أتحمسه وهي أخذه في الشهيق على حافة المقعد الخيزراني، حيث يتدحرج التاريخ، وتهبط الأحجار السماوية حانية، وتزقنا المستولدات الأرضية، شمع يضاطبنا وفاظة من الورد النحاسي في الجدار ترمينا بوحشتها.

نباح بامتداد الليل، رائحة الكابتشينو السمين، أربعة أسود تحمل المنضدة بنيلوها،
حيث ألقيت التوكة والمرأة الصغيرة، أسال بذرة الهوى، أسال الليل الذي اشتبك بشعرك،
والعضلات التي تلقى حنانها فوق السرير الهيكليّ حيث ريشة السراب تكتب، بومة رابضة
على التسريحة، أدوات الزينة أطلال، والشماعة الهشة تلتوى كعلامة استفهام.

خصلاتها زهرة زيتون، والكون الدفين يرهج فيّ، تجرح حزّ النفس بميعتها، تجعلني
استغرق في الشيء الذي تُرى أعراضه ولا تروى الفاظه.

وضعتْ نهدبها على الحافة الغليظة، وكأنها نائمة، وكأنها تتلذذ في هاوية الشجو، كأنها
توازي النفس بالجسد، قلت: الفؤاد بدايتي، قلت: الأضداد الجميلة تتألف، قلت: خصلوية
تتهيا، ويريدُ يجيئني من الأعضاء.

(٢)

كل شيء يسقط للنوم، العذوبة التي تبكي، قرنفلة النهدي، صدى الحراس في كوة الزمان،
النايات التي تشهق للغياب، كل شيء يسقط للنوم، أزرار روحك التي فتحتها واحداً واحداً،
المعصمان اللذان يشبهان عصفورين، بنسُ الشعر الملقأ بإهمالٍ المسجل القديم، ضلفتا
الشباك الخشن، جلال اليأس، وجهك الذي لا يُنتهى إليه، فيضاض الضفيرة المفككة، الأرجاء
الجانعة، الهمس الشاهق، النور الذي تهتك، كل شيء يسقط لينام، المسرات الرائقة، حقيبتك
الجلدية الطرية التي انبجعت على الكومودينو، وقميص النوم الذي يحمل المدرجات
السماوية، قنين المانيكير، سلسلة المفاتيح، النرجس الفادح والضواء الفظُّ كل شيء يسقط
لينام، أصابعك التي تشبه حافة المانجو، الخيال اليقيني، الطاحونة التي دارت بنا، خرائط
الذاكرة تنام، الباطن الذي التقى بباطن، السنابل الزغبية تحت قدميك، كل شيء ينام، وأنا
الواصل، أنا الواصل الذي يبكي الموصول إليه.



النَّخْلَةُ

نَحْلَةٌ شَوَّكَتْ فِي بَعِيدِ الْجَنُوبِ
تَفَيَّأْتُهَا لَيْلٌ فَاصْطَفَانِي مِنَ الطَّلَعِ أَطْيَبُهُ،
وَأَتَيْتُ مَعَ الطَّلَعِ أَشْهَى الذُّنُوبِ!!!
أَمْ تُرَى نَجْمَةٌ فِي سَمَاءِ الرِّمَادِ
تَعَبْتُ مِنْ حَنِينٍ إِلَى خِيَمَةٍ فِي الْجَنُوبِ
فَهَوْتُ
وَاسْتَرَأَحْتُ عَلَى فُجْوَةٍ فِي السُّهُوبِ
وَكَوَّنْتِي بِأَتْعَابِهَا
فَأَنَا الْآنَ عَنْ جَمْرِهَا .. لَا أَنْوِبُ..
... لَذَّةٌ؟؟

أَمْ لَطَى؟
وَهُوَ الرَّمْلُ مُحَرَّقَةُ الْقَلْبِ يَجْلُو لَنَا كُحْلُهُ
فِتْنَةً فِي الظَّلَامِ..
فَالشِّفَاءُ مُحْتَمَةً بِالصَّدَى،
وَالْمَنَابِضُ رِيَاءَةً بِشَجَى الْكَلَامِ
... يَا لَهُ قَبْسًا مِنْ حَرِيرِ الدَّجَى
أَزْ فِي خَشَبِ الرُّوحِ فَاشْتَعَلَتْ
غَابَةً مِنْ هَدِيلِ الْحَمَامِ!!!



رحيل شاعر

أيها الشاعر ماذا روعك
وارتضيت البعد عن انتظارنا
قد تركت الروض قفراً موحشاً
هذه ارواحنا نقدي بها
فاحترفت الصنعة كيلا نسمعك
فحملت الصبر والسلوى معك
فتمنى كلنا أن يتــــــــــــــــبعك
إن يكن في طوقها أن ترجعك

هل وهذا الهول في أفاقنا
كنت في الأهوال طوداً شامخاً
جنت بالشعر ضياءً ساطعاً
تعبر الغيم وتضوى فسوقه
أيها العملاق تخلى موقعك؟
ما رأينا أي هول رزعك
فتحدثت كل عين موضعك
ما استطاعت غيمة أن تمنعك
نقطف الورد ونهديه لنا
وعضوض الشوك يذمي إصبعك

وَتَصَبُّ الشُّهْدَ فِي أَفْوَاهِنَا
وَعَرَضْتَ الثُّغْرَ بِسَامٍ لَنَا
تُطْلِقُ الْبَسْمَةَ فِي أَفْوَاهِنَا
وَتَرْدُ النَّارَ عَنْ أَضْلَاعِنَا
وَتَضِيءُ الْحَلَمَ فِي أَجْفَانِنَا
فِيَشْفِيَتِ الْجَرْحَ فِي أَعْمَاقِنَا
قَانِعاً مِنْ نَحْلِهِ أَنْ يَلْسَعَكَ
وَكَتَمَتِ الْجَرْحَ مَهْمَا أَوْجَعَكَ
وَتُغَطِّي فِي شَمْسٍ أَدْمَعَكَ
حِينَ تَلْقَى فِي لُطَايَا أَضْلَعَكَ
وَالسُّهَادُ الْمُرُّ أَشْقَى مَضْجَعَكَ
بَعْدَمَا أُجْرِيَتْ فِيهِ مِبْضَعَكَ

كَيْفَ نَحْيَا دُونَ شَعْرِ سَاحِرٍ
تَعْرِفُ الْحَقَّ صَوَاباً كُلَّهُ
كَمْ تَوَالِي بَاطِلُ مُسْتَحْكَمٍ
أَغْلَقَ الْحَقُّ عِلْسِي أَسْرَارِهِ
صَاغَهُ الرَّحْمَنُ لِمَا أَبْدَعَكَ
مَا تَرَكْتَ الزَّيْفَ حَتَّى يَخْدَعَكَ
ثُمَّ وَلَّى عَسَاجِزاً أَنْ يُقْنِعَكَ
وَعَلَيْهَا فِي جَلَاءٍ أُطْلَعَكَ

أَتُرَى أَرْهَفْتَ مِنَ الْإِمْنَانَا
قُلْ لَنَا بِاللَّهِ يَا قَتِيلِنَا
وَتَمَادَى الْقَهْرُ حَتَّى ضَيَّعَكَ
كَيْفَ يَحْيَا فِي الدُّجَى مَنْ شَيَّعَكَ؟



موعد للصهيل

ها هم افترقوا، قبل أن يبدوا،
في الكلام الجميل..!

ها هم اجتمعوا، في بيان الحكومات، كي يثأروا،
للدماء التي أمرقتها، يد المستحيل
جهزوا الخطب الزنبقية،
والحلل المنتقاة، وماء القوارير،

قصوا شواربهم، وأطالوا لحاهم،
ومالوا بأعناقهم نحو ضوء المصور،
صفقت الناس،

حتى تبسم هذا الزمان اليخيل..!

هاهم اجتمعوا، قبلوا بعضهم،
وتهامس كل رقيقين، عن رشفة الزنجبيل
عن مواعيد سهراتهم في المساء،
وسر الفحولة بين قبايلهم، وجمال السيوف،
على حائط القصر،
والخيل حين تحوز السباق، ويحمل فارسها كاسها،
والخيول التي أخفقت، طائطاً رأسها
واستدارت، تفتش عن موعد للصهيل..!
جهزوا كل شيء، (امام الإذاعات)،
قالوا كلاما كثيرا
وبقت أكتفهم، فوق كل المناضد،

والنمَّ يجرى كثيراً

ويشكو تخنُّره في الوريد الذليل....!

الخناجر ظلت مخبأة، في عياناتهم

والأكف تعابت أقلامها، والعيون تُفتش

تحت الجلود،

عن اللغة المستحيلة، عن لغة الحزن،

عن نبضة الشوق، للذكريات

لتشجب هذا الخطاب الطويل....!

من هنا ابتداء الموت

يسرى بأوردة الأرض، يروى خلايا الأمل

لا يكمل القمر العربي

ولا يولد الضوء فوق النُخيل...!

من هنا يحمل (ابن الوليد)، سلالته للمصحات

حتى يداوى أقواهم، من صراخ القبائل

من مدمات العويل...!

أترى يستطيع الأطباء وقف فزيف الرجولة فيهم

أم الخوف يقاتل قتيانهم

قبل أن يُخرج القمقم الأجنبي، عقاريتَه بين أعينهم،

تندلى من الطل المختلى، في شرايبهم،

تتلظى بنار الجوس، التي أطفئت في زمان الوصول؟!

أترى يستعيد الفتى القرشي، حصان الفتوة؟

سيف الجسارة؟، درع النبالة؟، صوت العروبة يلمع

فوق المنافق؟،

يفوس كتمته، عند باب الدُخول؟!

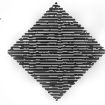
أم يداوى عرويته، بالكلام الجميل؟!

.....

هامم افترقوا،

قبل أن يبدوا

في البكاء النبيل؟!



مرافىء مريم

كيف تنداح فيك النهارات حين تشدك مريم صوب مرافئها .

كيف تنداح فيك اشتياقاتك العارمة ؟

أى نهر سيفمرك الآن فى طميه ؟

أى توق سيفهمك الآن ؟

تلقيك مريم من جهة القلب،

تعتوش الروح، عالية،

وتذيب مدلتك النائمة .

أى سر تبوح به ؟

لم تقل، يعد، أسرارها

غير أن مداهما المعبأ بالثلج والنار يهتك صيوتك المستترية .

تلقيك مريم من جهة الروح

ناضجة مثل تقاح آدم

بفافة كالخقول

وتلقيك فى ربهات المسرة

مشتعلاً

ثم

تنداح فيك لشتياقاتك العارمة.



المدى والفراشة

- ١ -

بأى فريضةٍ أسعى إليك
ويئى نافلةٍ أقودُ الليلَ ناحيتك
الصبح مرتكزٌ على سقف البصيرة، والمدى شأى الصباح
والعصرَ أنكر أننى الإنسان
والإنسان فى خُسْرٍ.. لماذا؟
فكيف أبيت فى جسدى وأقبل بين إدمار السماء
وحاجز الصوت الذى بينى وبين القلب
أفتح فى الخيال نوافذى، وأعيد ماء النهر ثانيةً
وأبدا مرة أخرى

- ٢ -

وبى مساحةً فضاءً
بعثتُ فى جنوبها رياحى
وفى اقاصى حزنها تبسمتُ جراحى
وفى شمالها اقمْتُ ما أتبع من زهور
وفى جلالها اقمْتُ معبدَيْنِ
فواحدٌ يتوبُ فيه من يتوب
وواحدٌ لمن اصاب فرصة الذنوب
ولم اقلب القلوب
ولم أحرم الحرام
ولم أحلُّ ما بدا حلالا
فكل ما أتبع فى المساحة الفضاء لم يكن سوى جمال

- ٣ -

تحوم فى المسافة المتاحة
فراشة السماحة
وثقب إبرة الهجير
هو الفضاء والمدى الاخير
تحوم حول نارها المقيدة

تحاول الصعود للمشوق الحرام

تشدها سلاسل السقوط

تحاول الغناء والكلام

فيستفز صمتها القنوط

- ٤ -

علمني البحر الهداة والعنف

اشتقت إلى قلبي قلبني وانقلب على

اشتقت فشق الحزن على وعذبي

ففرحت لأن الألم سيوقظ ما جف

علمني البحر الهداة والعنف

- ٥ -

.. قاب قوسين ..

فكلما مضى واحدة

عاد اثنتين

.. قاب قوسين ..

كان كل شيء ممكن أمسى سرايا مستحيلاً



الرنين

بابي بلا جرس والأصدقاء ماتوا
 بابها ، كذلك ، له قضبان
 لا نسمع ، عادةً رنيناً سوى خرابٍ أعماقنا .
 جرسُ المنبه لم يكن أبداً كافياً
 لإيقاظِ حواسنا من موتها
 وروحنا من الغياب في الأماكن .
 آخر مرة لم أطرق بابها
 لأن القضبان كانت في الخطوط الأمامية تماماً .
 ولأنني كنت أعلم تماماً أنها خلف قنديلها الخالي من الزيت
 رأسها إلى النافذة المظلمة يستأثرها المعتمة
 وعيناها غيمٌ مؤجلٌ قديمٌ
 بينما الغرياء يملنون السلالم
 بالضجيج .

حمود أمين العالم

ما أيسر أن نقيم الشعر المصري المعاصر أو ما يطلق عليه شعر السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات بأنه شعر مصمت لا سبيل إلى تنويعه أو النفاذ إلى معانيه ودلالاته. وهو اتهام لا يصدر فقط من القارئ العادي لهذا الشعر، وإنما يصدر كذلك في كثير من الأحيان من نخبة المثقفين بل من بعض المتخصصين في دراسة الشعر والأدب عامة.

ولا شك أن هذا الشعر على جانب كبير من الغموض الذي يبلغ أحياناً حد الإبهام عند بعض منتجيهِ. على أنه برغم هذا قد أصبح ظاهرة ثقافية موضوعية عامة في حياتنا الأدبية، تشارك في إنتاجها أجيال مختلفة، وتكاد تطفئ على ما ينشر من شعر في مجلاتنا الأدبية، وما تصدره مطابعنا و دور النشر في بلدنا. ولعل هذا يصدق على بقية البلاد العربية.

ولهذا، قد يصبح من واجبنا أن نقاسم بموضوعية كاملة: هل القضية هي قضية غموض هذا الشعر؟ فنكتفي بتوجيه الاتهام إليه؟ أم هي قضية تسطح ونمطية بل وضحالة الثقافة العامة والثقافة الأدبية والفنية السائدة في حياتنا التي ينبغي أن نوجه إليها الاتهام كذلك؟ أو بتعبير آخر، اليس من واجبنا أن نسأل أنفسنا قبل أن نسائل هذه الظاهرة الشعرية نفسها، أو على الأقل أن نسأل أنفسنا ونحن نسائلها؟ ألا يعلمنا موقف «العقاد» من الشعر الحديث درساً بليغاً جديراً بالتأمل والاستلهام! إن «العقاد» رائد الدعوة إلى القطيعة مع شعر الإحياء الكلاسيكي هو والمائز في كتابتهما «الحيوان» الذي صدر في مستهل هذا القرن، والداعى

مدخل إلى قراءة الشعر المصري المعاصر

إلى شعر الوجدان والتجدد الشعري عامة، هو العقاد نفسه الذي وقف في منتصف هذا القرن يقاوم الشعر الحديث أو ما يُسمى بشعر التفعيلة، ولا يكفى بالاختلاف الجمالي والنوقي معه بل يرفضه رفضاً قاطعاً كجنس أدبي، ويأبى إلا نسيته إلى النثر! على أن هذا الشعر الذي رفضه العقاد قد استقر اليوم بينيته الجمالية والدلالية، وأصبح جزءاً من المؤسسة الثقافية السائدة بل أصبح عند بعض الشعراء والنقاد متخلفاً عن المطلق والتجارب الشعرية الجديدة الراهنة! ألا ينبغي الاستفادة من هذا الدرس في تعاملنا مع هذه الموجة الشعرية الجديدة؟ لماذا لا تكون القبول النوقية والجمالية والمعرفية السائدة في واقعنا الأدبي والثقافي عامة هي التي تحول جذرائها وأطرافها الصلبة للراسخة في وجداننا القومي، دون استيعاب وتنويع ظواهر التجديد الجمالي والدلالي في شعر السبعينيات وما تلاه من خبرات شعرية حتى يومنا هذا؟ مرة أخرى... هل هو غموض هذا الشعر وهجرته عن التوصل والإبانة، أم هو جمود في القدرة على تنويع هذا الجديد الشعري؟

إن الشعر بنية لغوية أساساً. ولكنه بنية لغوية مغايرة للادوات اللغوية التي تستخدمها. إنه ارتفاع بالمعاني والدلالات العادية لألفاظ اللغة وأنساقها التي نستخدمها في مختلف شؤوننا اليومية، إلى أنساق مغايرة جديدة من المعاني والدلالات. إن الشعر يستخدم اللغة ليخرج عليها، إنه يخرج عليها بها هي نفسها، ليصوغ بنيتها التعبيرية الخاصة، ولا شك أن هذا التفرق والتغاير في معاني ودلالات اللغة الواحدة بين نسق استخدامها اليومي، ونسق استخدامها الشعري هو ما يشكل شعرية الشعر،

أي خصوصيته الجمالية الأدبية من ناحية، وهو ما يُعجز غموض الشعر والتباسه أي خصوصيته الدلالية من ناحية أخرى. على أن هاتين الخصوصيتين هما في الحقيقة خصوصية واحدة يمتزج فيها الجمالي بالمعرفي، والتشكيلي بالدلالي، ويصدران عن بنية إبداعية واحدة. على أن هذه الخصوصية الأدبية والدلالية للشعر هي قيمة مطلقة للشعر من حيث كينونته جنساً أدبياً، إلا أنها في الوقت نفسه قيمة نسبية فيه من حيث إنسانيته وتاريخيته. ناك أن خصوصيته الأدبية والدلالية خصوصية نسبية تختلف وتتغير باختلاف وتغير الأنساق والأوضاع التاريخية والاجتماعية التي تصبغ عنها. لأنها جزء من النسق الثقافي السائد المعبر عن التشكيل الاجتماعي والاقتصادي السائد في كل مرحلة من مراحل التاريخ. وهكذا يتوأكب ويتفاعل تاريخ الأدب والتاريخ الثقافي عامة مع التاريخ الإنساني الاجتماعي العلم، دون أن يعني هذا رؤية طوابع متصلة اتصالاً أصحاباً للتاريخ، أو علاقة انعكاسية آلية مباشرة بين الواقع التاريخي الموضوعي، والواقع الثقافي الإبداعي. وفي هذه المسيرة التاريخية والإبداعية تتسارع الخصوصية الأدبية والدلالية المعلقة للشعر كجنس أدبي مع خصوصيته النسبية التاريخية والاجتماعية، مما يضاعف ويكثف من غموضه سواء في جانبه الجمالي التشكيلي أو جانبه المعرفي الدلالي وبخاصة في لحظات التآزم أو التحول الاجتماعي. ففي هذه اللحظات تحتدم الصراعات بين مؤسسة الثقافة السائدة المستقرة بما تحمله من تصورات ومفاهيم ورموز وقيم أخلاقية وروحية وجمالية ونوقية عامة، وبين مؤسسة ثقافية أخرى جديدة مغايرة ومناقضة ورافضة للمؤسسة السائدة، تأخذ في

التكون والتخلق في قلب الواقع الاجتماعي المأزوم أو المتحول، وتتطلع بدورها إلى السيادة، ولهذا فإن الغموض في الأدب والفن عامة، وفي الشعر بوجه خاص، في مراحل الأزمات والتحولات الاجتماعية هو جزء من عملية الانتقال من الانساق الثقافية السائدة المألوفة المستقرة، إلى انساق ثقافية أخرى مغايرة تمثل قطيعة معها. على أن هذا لا يعني أن كل غموض في الشعر هو تعبير عن نقلة ثقافية أو إبداعية. بل قد يكون تعبيراً عن استعمال وتصنع أو زخرف سطحي شكلي، أو عجز تعبيرى، أو إبهام مظهرى زائف. وقد يكون تعبيراً عن التباس وتداخل بين قديم ما يزال متشبثاً، وجديد لم تتحدد معالمه بعد. على أن الغموض في الشعر - كما سبق أن ذكرنا - هو من ناحية بعد من إبهام الطبيعة المطلقة الخاصة للشعر نفسه من حيث إنه إبداع أدبي له خصوصيته، وهو من ناحية أخرى نتيجة للطبيعة النسبية للشعر من حيث مواكبته وتفاعله مع كل ما يتحول ويتغير ويتجدد في الواقع من منجزات وأحداث سواء كانت معرفية أو قيمية أو اجتماعية أو سياسية، ومن حيث مغاييرته ومقارفته المتصلة. كإبداع - لكل ما هو سائد راكد مستقر مألوف.

في دراسة قديمة حول «لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل، شاركت بها في ندوة عقدها المنظمة العربية للثقافة والتعليم في تونس في مايو ١٩٨١، قدمت لوحة سريعة لما طرأ على الشعر العربي من تحولات طوال القرون الهجرية الثاني والثالث والرابع، نتيجة لما كان يحتمد به المجتمع العربي الإسلامي آنذاك من تحولات وتمردات اجتماعية، وما كانت تثم به هذه التحولات الشعرية من غموض ومغايرة لعمود الشعر.

ولم يكن هذا الغموض وهذه المغايرة، إلا تعبيراً عن الخروج عن المؤسسة الثقافية السائدة آنذاك، وليس خروجاً عن الشعر، بل لعله كان تطويراً وتجديداً جمالياً ودلالياً للشعر العربي.

ولقد عرضت في هذه الدراسة كذلك باختصار شديد لما طرأ من تغيير وتحول على بنية الشعر العربي الحديث منذ بداية هذا القرن حتى السبعينيات منه، أي منذ مرحلة «الديوان» وشعر المهجر» إلى مرحلة «أبوللو» ومرحلة شعر النغيلة، أو مرحلة التعبير بالصور البنائية كما أفضل أن أسميها، في الخمسينيات والستينيات، محاولاً أن أثبت ما وراء هذه التحولات الشعرية من تحولات اجتماعية، وما كانت تثم به هذه التحولات من غموض وخروج كذلك عن عمود الشعر، بل ورفض مطلق أحياناً لشعريتها - كما سبق أن ذكرنا عند الحديث عن موقف العقاد من شعر الخمسينيات. ثم وقفت وقفة مطولة عندما تصوّرت أنه شعر السبعينيات، محاولاً أن أفسره كظاهرة إبداعية جديدة من ناحية، وأن أثبت من ناحية أخرى ما في بعض تجلياته من غموض أو إبهام أو قدرة توصيلية، كنتيجة لطبيعة بنيته الأدبية والدلالية.

ولقد رأيت هذا الشعر تعبيراً عن «مرحلة الورد والانتكاس على المستوى الوطني والقومي التي بلغت حد الخيانة العربية عامة والفلسطينية خاصة، والتسليم للعدو الصهيوني، فضلاً عن بروز التناقضات واستفحالها بين الشعارات والتطبيقات، واحتدام الصراع الطبقي الداخلي، وتفكك وحدة العمل القومي واستشرء عملية - القمع والقهر وكبت الحريات الديمقراطية بل

والتعذيب والتصفية الجسدية التي لم ينج منها المظفون إن لم يكونوا من أبرز وقودها، ونكرت أنه في هذا الإطار التاريخي الفاجع يتخلق الشعر الحديث منكفئاً على ذاته، مجترأ أحرزانه وجراحه الداخلية، أو ذاهلاً عما حوله في تعويض اغترابي، أو يقف مجدداً أسلحته شاحداً وعيه ونضاله دون أن يفقد تفاؤله الصعب. إنه بشكل عام شعر الرفض وإرادة التجاوز، وإن اختلفت دلالة هذا الرفض وهذا التجاوز، وتنوعت بين رفض وتجاوز مناضل، ورفض وتجاوز مستعال مثالي، [راجع كتاب: في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس ١٩٨٨ صفحة ٣٤ - ٣٥].

ورحت بعد ذلك أحل أشعار بعض ممثلي هذه المرحلة الشعرية للكشف عن سماتها الخاصة، والعامية، مقتصرأ على محمد عفيفي مطر، وادونيس ومحمود درويش وأمل دنقل وسعدى يوسف وأحمد عبد المعطي حجازي باعتبارهم من شعراء السبعينات. والواقع أن هؤلاء الشعراء كانوا يكتبون في السبعينات وإن لم ينتسبوا إلى ما يطلق عليهم - في إطار التجربة الشعرية المصرية - شعر السبعينات. كانوا في الحقيقة امتداداً متطوراً لشعر الخمسينات والستينات، الذي أخذت تسود وتستقر - إلى حد كبير - قيمة التشكيلية والجمالية والدالية، باستثناء محمد عفيفي مطر - في إطار التجربة المصرية - الذي كان شعره إرهاباً وشعر السبعينات ويسمى ببنية تشكيلية متميزة خاصة لا تتوقف عن التجدد. على أنني عندما أتمل الملابس الوطنية والاجتماعية التي صدر فيها وعنها شعر هؤلاء الشعراء

في الستينيات، والتي سبق أن أشرت إليها، فضلاً عن طابع النقد والرفض الذي يميز شعرهم بوجه خاص في هذه الفترة، فإنني اعتبر الشعر المسمى بشعر السبعينات ورثاً طبعياً لهم. إن تاريخ هذا الشعر قد يبدأ من أواخر السبعينيات، وبالتحديد في غمرة التغيرات الجفرية التي أخذت تفتح البيت السياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع المصري والتي تتمثل في امرين أساسيين، الأول هو الانفتاح الاقتصادي أي التحول من مجتمع التنمية الاقتصادية المخططة، إلى اقتصاد السوق والتبعية المباشرة للنظام الرأسمالي العالمي، والأمر الثاني هو الصلح مع إسرائيل والاعتراف بها. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تتشكل جماعة «إضاءة ٧٧» بعد أشهر قليلة من الانتفاضة الشعبية في ١٨، ١٩ يناير عام ١٩٧٧ التي تسمى بانتفاضة الجوع وأطلق عليها السادات اسم انتفاضة الهرامية. كان تشكيل هذه الجماعة وإصدار كراسستها تعبيراً عن اختصار شعري جديد أخذ يعلن عن نفسه في هذه الكراسة ثم في جماعة «أصوات» وكراستها وغيرها من الجماعات والكراسات غير الدورية الأخرى التي أخذت تظهر منذ ذلك الحين، معبراً بأشكال ومستويات مختلفة عن تيار شعري جديد.

في هذه المرحلة كنت بعيداً عن مصر، ولكني كنت أتابع هذه الظاهرة الشعرية الجديدة وأعدّها مجرد امتداد متطور لمرحلة الخمسينيات والستينيات، وإن تبيّنت فيها وخاصة في بدايتها - تكلراً عميقاً - تشكيلياً ودلالياً - بمدرسة ادونيس الشعرية، إلا أنها كانت في تقديرى - بصرف النظر عن قيمتها الفنية - التعبير

الإبداعى عن الضمير الثقافى المصرى آنذاك، الرافض رفضاً مطلقاً ما كان يتعرض له المجتمع المصرى من انزلاق نحو مزيد من التبعية للمشروع الإمبريالى الصهيونى. ولعل هذا هو ما جعلنى اعتبر هذا التيار امتداداً متطوراً لمرحلة الخمسينيات والستينيات من الناحية المضبوطة والدلالية على الأقل وفى تقديرى أن فى بعض أشعار هذا التيار الشعرى ما يمكن نسبته للفعل إلى مرحلة الخمسينيات والستينيات من الناحية التشكيلية إلى حد ما إلا أن هذا التيار فى جملة ويتنوع واختلاف تجلياته الجمالية والدلالية، كان أكثر جذرياً فى رفضه وقطيعة وتناقضه الحاد مع كل الأوضاع والقيم والمفاهيم والأذواق الاجتماعية والثقافية السائدة.

وعندما عدت فى منتصف الثمانينيات إلى مصر، كان لى حظ اللقاء والتحاور مع بعض شعراء هذا التيار الشعرى الجديد بمختلف اتجاهاتهم الإبداعية. وكنت قد أخذت أزداد إدراكاً لخصوصيتهم كتيار شعرى متميز ولكن دون أن أنجح تماماً فى الاقترب الضميم من تجاربهم واتجاهاتهم. قد يأتى لى إدراك الدلالة العامة وأعجز عن تذوق الجمالية الشعرية وقد يأتى لى تذوق الجمالية الشعرية وأعجز عن إدراك الدلالة العامة. وما أندر ما تلتقى الجمالية الشعرية بالدلالة العامة فى وجدانى وأنا أقرأ هذا الشعر. على أنى فى العادة أنهم نفسى بجفاف القدرة على تذوق الجديد فى هذا الشعر حتى لا أتوقف عن محاولة الاقتراب منه. وإن كنت أدرك أن بعض ما قد يبدو جديداً فى هذا الشعر هو زخارف شكلية مسطحة، أو مهارات تقنية فارغة، أو إبهار مظهرى زائف خال من ماء الحياة، لعله يسبى إلى مجمل هذه

الظاهرة الشعرية الجديدة. ولهذا كنت أسأل عن معيار للفرز بين الجيد والرديء، بين الحقيقة والقناع، بين الأصل والزائف فى هذا الشعر. ولكن بلى معيار يتم هذا الفرز والتقييم؟ لابد من معيار مستمد من هذا النسق الشعرى الجديد نفسه. فلكل نسق شعرى معياره الخاص به. ولعل هذا هو ما أوقع العقاد فى مأزق رفض الشعر الجديد فى الخمسينيات، فقد أراد أن يحكم على نسق شعرى جديد بمعايير خيرة شعرية مغايرة. لا سبيل إذن لفرز وتقييم هذا الشعر الجديد بغير معيار جديد من داخل هذا النسق الشعرى الجديد نفسه. الأسنا نسطق بهذا فى دور منطقى، أو بالأحرى دور معيارى منهجى؟ هذا صحيح. وهكذا تبرز إشكالية تقييم هذا الشعر الجديد وتقييمه. وهى إشكالية لا يحلها إلا ناقد من داخل للنسق الإبداعى الخاص لهذا الشعر نفسه ولعل مصدر بعض الصعوبات التى يواجهها هذا الشعر. أنه لم يبدع بعد ناقد له الخاص ومعايره أو معايير الخاصة. حقاً، هناك العديد من النقاد الذين عالجوا هذا الشعر، وقيّموه سلباً أو إيجاباً. والبعض لم يعالجه ولم يقومه، وإنما اكتفى بموازاته بقصيدة نقدية! ومع احترامى للعديد من هذه الجهود والاجتهادات، فإنها فى معظمها يغلب عليها طابع الأحكام الوصفية التقريرية المتعلقة بالتضاريس الخارجة - لهذا الشعر أما القصيدة النقدية لهذا الشعر فهى بدورها تحتاج إلى معالجة نقدية! ولهذا ما يزال هذا الشعر يتطلع إلى تحليل وكشف لقوماته وخصائصه، كبنية حية دالة، لا كجثة ميتة باردة، وخاصة أنه لا يمثل ظاهرة موحدة الملامح والقيم والدلالات، أو مدرسة متجانسة فى بنيتها الجمالية والدلالية. فبرغم أن شعراءه يلتقون فى جماعات

كله ان نتكشف معيارا تقييميا لهذا الشعر، فى بنيتة الجمالية والدلالة على تعددها وتنوعها واخذافها؟

وفضلا عن هذا، ما هى حقيقة هذه البنية المعقدة المخفية لهذا الشعر؟ هل هى مجرد تعبير عن رفض للساند والمالك والمسيطر والقامع؟ هل هى مجرد رد فعل إزاء الأوضاع للترتية المختلفة السائدة؟ هل تحمل مجرد صفات سلبية؟ ألا تحمل كذلك صفات إيجابية تتيح لها حق المواطنة الثقافية على أرفع مستوى فى حياتنا الراهنة؟ ألا يقترب هذا الشعر من بعض صفات فنون أخرى فى عصرنا مثل الفنون التشكيلية والموسيقى والسينما. ألا تتبين فيه ما نجده فى هذه الفنون من تدخل الأحاسيس وتشابكها، واختلاف اتجاهات الزمن، وتغاير الأمكنة وتداخلها؟ ألم يصبح هذا الشعر بفضل غموضه نفسه أقدر على التعبير عن هذه الخبرات الإنسانية العميقة التى أخذت هذه الفنون الأخرى فى الاقتراب منها والتعبير عنها؟ ألا يعبر هذا الشعر بشكل إبداعى بوعى أو بغير وعى عن استيعاب لبعض حقائق عصرنا السلبية منها والإيجابية على السواء، كاختفاء المسافات، صوتا وصورة وحركة، وكمعجزات الاتصال وخوارق المكتشفات العلمية سواء فى المجال الطبيعى أو البيولوجى، ووقائع الرحلات إلى عوالم كونية سحيقة البعد كانت جزءا من أحلامنا وأساطيرنا؟ هذا، فضلاً عن تفاقم بشاعات العنف والعدوان والقمع والجرائم والأمراض والأخطار البيئية والكونية، جنباً إلى جنب مع أرفع وأعمق وأرقى الإبداعات الفنية والأدبية والعلمية والمنجزات الإنسانية لقهر الأمراض والسيطرة على الأخطار البيئية والكونية.

أو كراسات، ويتحلقون حول مُسميات أو أجيال، فما أشد ما بينهم من اختلاف وتمايز. هناك بالفعل ما يجمعهم ويوحد بينهم، ولكن هناك ما يكاد يجعل من كل واحد منهم تجربة مستقلة، وهذا جيد من الناحية الفنية والإبداعية، ولعله أن يكون تجسيدا وتعبيراً عن سمة الفردية والفصوصية الذاتية، التى تتسم بها هذه الخبرة الشعرية الجديدة، إن شعرها جزر متناثرة متميزة وإن تواجدا جميعاً داخل قارة شعرية واحدة جديدة. ولكن يظل السؤال مطلقاً ملحاً: ما معيار التقييم لما يجرى داخل هذه القارة الشعرية الجديدة من تنويعات وتميزات واجتهادات إبداعية، وما يخالطها من نشاز وتصنع وإبهار كاذب وتشكيلات فارغة زائفة أحياناً؟

واتسأل بحثاً عن إجابة عن إجابة لهذا السؤال الإشكالى. ليس هناك ما يوحد هذا الشعر رغم تعدد أصواته وتوجهاته ودلالاته؟ ليس هذا الشعر جزءاً من مؤسسة ثقافية واحدة هى مؤسسة الرفض لما هو سائد قاصع مفرق لكل طاقات وإمكانيات التنمية الوطنية والاقتصادية والاجتماعية والبشرية والإبداعية فى بلادنا؟ ألا يتخذ هذا الرفض الشامل مظهراً إبداعياً فى هذا التشكيل الشعرى الجديد بفضل تعقيده وغموضه ومخافته للمنطق السائد للمؤسسة الثقافية السائدة؟ ألا يخرج بنا هذا الشعر من سطوح الإجابات والنماذج والأنماط الجاهزة المألوفة الشائعة، إلى قلق التساؤلات والبحث والتمرد والمخافة والكشف؟ ألا يكشف لنا هذا الشعر بغموضه نفسه عن جوانب غامضة فى خبراتنا للعيش، الشعورية منها واللاشعورية؟ ألا يتيح لنا هذا

أدافع عن الشعر اكتشافا لحقيقة إنسانيتنا وتعبيرا
مبدعا شفاقا عنها.

ولهذا فلا حدود ولا قيود أمام مسيرة الشعر
الكاشفة والمبدعة، المعرفية والجمالية على السواء.

يتجدد الشعر بمقدار ما تتجدد حياتنا، وتتجدد
حياتنا بمقدار ما يتجدد شعرنا.

هل توغلت بعيدا عن موضوع الشعر المصرى
المعاصر؟ شعر السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات؟
هل تجاوزت هذا كله، ورحلت أحدثت عما ينبغي أن يكون
عليه شعر القرن الحادى والعشرين؟.. ربما.. ولكنى فى
الحقيقة مازلت أحدث عن الشعر المصرى المعاصر. ألم
أتسأل فى الأسطر الأولى من هذا المقال حول ضرورة
أن نسائل أنفسنا قبل أن نسائل هذا الشعر، أو ونحن
نسائل هذا الشعر؟ ماذا يعنى هذا؟.. يعنى أن الشعر
مسئوليتنا جميعا وليست مسئولية الشعراء وحدهم. بهذا
سوف نكتشف المعيار الملائم لقراءة هذا الشعر، وقراءة
أنفسنا كذلك، وبهذا سوف نستطيع أن نقصد هذا الشعر
وأن نقصد أنفسنا كذلك. وبهذا سوف نقرب منه ونقترب
منه.

إننى مازلت احتفظ ببعض أوراق من ندوة تحدثت
فيها فى منتصف الثمانينيات فى الالتئيم حول شعر
واحد من فرسان هذه المرحلة الجديدة من الشعر
المصرى هو حسن طلب. ففى نهاية هذه الندوة
تجاسرت على القول «إذا كان من حقى أن أقول دون
وصاية أو تعال، فانا أقول لهذا التيار الجديد من

إن كل هذا التعقيد والتشابك والمنجزات الاعجازية
والممارسات الإيجابية والسلبية والإبداعات والأخطار،
وكل هذه الأفاق والأعماق الجديدة، كل هذا الجديد الذى
يخدم به ويغلى عصرنا، وتتوتر به عقولنا ومشاعرنا
ووجداننا، إلا تمتد ظلاله وتسهم فى تشكيل أبنيتنا
الإبداعية التعبيرية عامة، والشعرية بوجه خاص، التى
تشكل بدورها كلمتنا الإنسانية إزاء هذه الأكوام المتعددة
من حولنا والتى تتداخل فى نسيج حياتنا اليومية؟

الا تفرض هذه الرؤية المعرفية الاجتماعية والكونية
المعقدة الشاملة ضرورة إبداع هذه الكلمة الشعرية
الإنسانية التى تتوأكب مع هذه الرؤية وتعبّر عنها
وتتفاعل معها وتغذى بها وتغذيها. وتكون سلاحنا فى
مواجهة مؤسسات الاستبداد والقمع والقهر والدمامة
والتخلف واستغلال الإنسان وتغريبه وتغييبه؟

لا شك فى أن هذا الشعر الذى نتطلع إليه ليس هو
هذا الشعر المصرى الجديد الذى نتحدث عنه. ولكن لماذا
لا يكون طريق هذا الشعر هو خطوة، أقول خطوة
متواضعة للغاية نحو هذا الشعر العظيم الذى تفرضه
علينا بالضرورة هذه اللحظة الجبارة الخطرة الواحدة
التي نعيشها؟ هل أغالى؟ هل أتجاوز حدود المتاح
والممكن؟

أنا أدافع عن الشعر، كأعظم إبداعات الإنسان
المعرفية والجمالية.

أدافع عن الشعر متحققا ومتجسدا فى كل إنجاز
إنسانى عظيم، علميا كان أو أدبيا أو فنيا، أو اجتماعيا
أو معياريا..

كبير بغير شك، مجرد تكرار ذاتي لنظريته في الشعر نفسه. يدور بها حول نفسه وحول شعره. إنه يفجر الشعر بهشة التعابير المضادة، الضئيلة الخبرة الحية. إن التعبير عن الحياة في اتساعها، والاندماج في صراعتها وتناقضاتها الحية، والعمق في الإحساس بعمومها الذاتية والموضوعية والإنسانية، هو التاريخ العميق لتطور الشعر وتجديده، وهو التاريخ العميق العريق لتطور الحياة نفسها وتجديدها. ليس بالتجديد التشكيلي وحده وإسساساً نحقق التجديد التشكيلي، وإنما من جراح الرغبات غير المتحققة، ومن إرادات التحقق والتجاوز والتغيير والرفض والغضب والثورة ومعرفة الواقع والناس ومعاملة المشاركة في نبض الواقع والناس بتحقيق التجديد. أنتم بداية مدرسة جديدة بغير شك. تتخلق وتتخلق وستزداد تخلقاً وتحققاً بمقدار ازدياد تخلقها وتحققها وفاعليتها في قلب الحياة نفسها.

عذراً، مرة أخرى، ما أقدم نصائح ولا توجيهات، ولكن إذا كان من حقمك أن تقولوا شعراً.. إبداعاً، فمن حقنا نحن المتوقفين لكم، نحن الذين نعيش المحنة معكم، أن يكون لنا رأى فيما تقولون. ليس حجراً على حرية، وإنما مشاركة في الحوار من أجل ما هو أفضل وأجمل وأكثر حيوية وإنسانية وتقمماً.

وعندما أعود اليوم إلى هذه الكلمات القديمة، أكاد أجزم أن واقع هذه المدرسة الشعرية اليوم، قد تجاوز

الشعراء: أنتم مدرسة جديدة بغير شك. ولكني أقول لكم بكل الصدق: إن المقول الذهني والزخرفي يغلب على المعيش الحي النابض في شعركم. إن شعر الفكر المجرد يغلب على فكر الشعر الحي، إن شعر الشعر يغلب على شعر الحياة فيكاد يقتل حياة الشعر في شعركم. لا تصوغوا ثقافتكم شعراً، وإنما اجعلوا ثقافتكم عمقا للخبرة الشعرية، لا مجرد صياغة ومعاني لها. وصدقوني، ليس من مجرد منطق وطني أو ثوري يعاني معكم محنة واقعنا المنهار، ولكن كذلك من منطق انطلاق وخصوصية وتجدد الإبداع الشعري نفسه أقول لكم، نعم.. لا حدود للتجربة الشعرية، ولا حدود لكسر البلاغة القديمة وتجديدها. لا حدود للجديد، ولا حدود لحرية التعبير، ولكن المهم أن التحرر الجديد يكون توظيفا حقيقيا عميقا وجادا وحيما، لا في استعراض ثقافتنا الذهنية، أو في التعبير عن عجز نواتنا في مواجهة العقبات والمحن، أو عن عزلتنا المتأبسة الرافضة المتعالية فحسب، وإنما يكون توظيفا حقيقيا عميقا، جادا وحيما في إغناء الحياة، وإغناء الوعي وشحن فاعلية الإنسان الخلاقة في الرؤية والفعل، وفي الإبداع إزاء المجتمع، إزاء الطبيعة، إزاء العقبات والمحن، إزاء التاريخ الحي. إن لم نفعل هذا، لن تصبح ذهنياننا الشعرية أكثر من سواقر مجسدة، زخرفية، مذبذبة للدهشة، لا للخصوصية والإبداع. أقول في غير تعالٍ كذلك: ماذا انتهت إليه رحلة أدونيس الشعرية اليوم؟ أصبح شعره وهو شاعر

هذه الكلمات.. نعم.. هناك من ميدعى هذه المدرسة من
• ما يزال يغلب على إبداعه التجريد الذهني والشكلانية
الزخرفية والإبهام المصمت، ولكن ما أكثر الحصاد
الإنساني في إبداع الكثير من شعراء هذه المدرسة
الشعرية التي لا تكاد توحيدها رؤية جمالية ودلالية
واحدة، بقدر ما يوحيدها كذلك التنوع والتمايز بين
شعرائها في إطار التعبير عن الخبرات الإنسانية للحية،
ورأية الرفض والتجاوز للأوضاع المتردية والمهزومة
السائدة في حياتنا. قد نجد بعض التشكيلات والأبنية
الفنية المشتركة بين شعراء هذه المدرسة الشعرية
كالخروج عن النماذج الجاهزة في التعبير، وإغناء المعاني
المعجمية بل مناقضتها أحيانا وانفتاح النص الشعري
على إمكانيات متعددة، والتخلي عن الكلمات الشعرية
الرومانسية، وعن التسلسل المنطقي في بنية القصيدة،
والاهتمام بالقيم الصوتية في توليد الدلالة وإبرازها
والتناص مع التراث القديم أنبيا كان أو تاريخيا أو دينيا
أو صوفيا، وتعدد الأصوات داخل القصيدة الواحدة إلى
غير ذلك، ولكننا إلى جانب هذه السمات المشتركة نجد

تمايزات واختلافات عديدة: كطبيعة الطابع العقلاني ،
أو سيادة الجزئيات والمحسوسات والملموسات والخبرات
الجسدية والشيقية، أو تداخل الحواس والدلالات،
أو القبض على اللحظات الجزئية والمرهفة والعابرة في
الخبرة الإنسانية، أو سيادة الطابع الدرامي في بنية
التعبير، وقد نجد توجهها وطنيا واجتماعيا جهيرا أحيانا،
أو استخداما للغة الحديث اليومي العادي، أو التمسك
بالأوزان والقوافي التقليدية، أو استخدام أكثر من وزن
في القصيدة الواحدة، أو التخلص نهائيا من الأوزان
والقول في إطار ما يسمى بقصيدة النثر إلى غير ذلك من
السمات واليات التعبير التي تختلف من شاعر إلى آخر
في إطار هذه الحركة الشعرية الواحدة والمتعددة
والمتنوعة في وقت واحد

على أن هذه السمات المشتركة بين شعراء هذه
الحركة الشعرية الجديدة والسمات المختلفة التي
يتميزون بها عن بعضهم البعض لا تتضح قيمتها الفنية
والدلالية إلا بالدراسة التفصيلية لبعض نصوصهم
الشعرية.

هائجس

حينما انفلتت من يدى الطريدة
وانقشع الروح
قيدت خيل الفجاءة
ابجرت صوب الغمام
كان صدرى ينفور
وكان جنون التراب يمحور
وكننت افئس عن طلقة لا تناور
لكن ماء على جمرة الخلق حط
فلم يدرك القوس ما تشتهييه السهام
انام وفي القلب إيماضة لا تنام
فيا أيها الهاجس المستريب
ترجل ..
وقل: كيف لى أن اقيم العلاقة ما بين ورد
تكثف فى الحس حد الخصام
وبين اشتجار نفوح به الأرض والريح
والشاهد المستضام..
هل أشد الطريدة والسهم والشجن المتطاوّل فى
قبضة.
كيف لى أن اقبذ فى قفص الحرف هذا الضرام؟
أيها الهاجس المستفز
انام وفي القلب إيماضة لا تنام^(١)

تستطيع أن تجعل هذه القصيدة رمزاً لازمة كثير من
الشعر. يتصور الشاعر طريدة غامضة، فيثقله الروح،
ويحلم أن هذا الروح قد انقشع. لكن الطريدة تنفلت من
بين أصابعه، لا يستطيع الشاعر أن يثبت لها . هذا حلم
روح يعبر عنه الشاعر بخيل الفجاءة.

صحراء الورد

حول مازق الحرية فى الشعر المعاصر

حرج وخصام. ربما لا تكون علاقة الشعر باللغة موهبة ميسرة.

ربما نستطعن أن نزعج أن القصيدة موزعة بين لغتين: إحداهما: صعبة الراس، والهاجس المستقر. لكن اللغة الثانية لا تتقز ولا تشبه الخيل. اللغة الثانية تعتمد إلى الإطالة، وربما تعترف من خلالها ببعض دوافع الهزيمة أمام الخيل والغمام. لكن هذه اللغة - فيما يبدو - لا تخلو من مראה تذكر اللغة الأولى. هذا شعر يضيق ببعض نشاط اللغة. ولكن مع الضيق شيئاً من إعجاب. ربما كانت خيل الفجأة تقابل خروج الشاعر على الاقتصاد. وملاحظات لغة القصيدة وبعض تراكيبها عجزاً عن ملاقة الأبد العظيم، ما الذي اقلق الشعر. لقد عسر عن هذا القلق بلفظ المور، هذا اللفظ يدل على أن التحكم صعب. وإلى جانب المور الفاظ أخرى من قبيل الاستفزاز والوميض. ما علاقة هذا المعجم بنمط من الحكاية المتلكة نوعاً ما كان ... وكان ... وكنت ... لكن ... فلم ... ليست الحكاية تعبيراً عن التقاط الأنفاس أمام معجم نافر عنه أمر القيس في مطولته. هل كان هذا الشاعر العظيم يبحث عن أيد لا سبيل إلى قيده أو لا يدرك إلا لغماً.

نحن إذن بين لغتين: إحداهما رمزا الخيل والمفاجأة والطريدة، والثانية تقترب من السرد الذي يقيم وزناً للتغير الهامشي المستمر بمعزل عن التفوق على حقائق صعبة. هل كانت روح السرد عزولاً عن بحث مؤلم عن تفوق الإنسان على نفسه .

هذا التفوق كان فيما يبدو هم اللغة الأولى. اللغة المحبوسة المعلقة معاً. لذلك كان علاجها شاقاً. ليس

ربما يحسن أن نذكر أمراً القيس الذي يقال إنه طبع الشعر والعقل العربي. وقد قيل منذ وقت طويل إنه قيد الأوابد. وزعم الباحثون أن الأوابد وحوش. ربما بقيت الأوابد مشكلة غائرة في الأعماق حتى جاء معاصر يحكي قصتها بأسلوب خاص. هل تكون القصيدة إذن إعادة تشكيل هم قديم؟

ومهما يكن فالشاعر لا يقيد شيئاً، ولا يخضعه. ربما يكون هذا مثل حيرة باطنية أمام اللغة. ترك الشاعر الخيل، وحاول أن يبرر صوب غمام، وقل يتردد بين الأرض والغمام. ربما أراد البحث عن رمز آخر. ربما قرأ امرأ القيس الذي ضرب فرسه الأرض، وخيل إليه أنها تمور. جاء شاعر معاصر فوجد صدره ضيقاً، والتراب مجنوناً على نحر ما يوحى امرؤ القيس أيضاً. والمهم أن التراب والغمام والطلقة لا تحقق شيئاً.

لدينا مطلب غامض، ولكن السهام أفلتت، والإحساس الطاغى لا يسكن ولا يستريح. لدينا إيماضة تعبت بعقل الشاعر أو هاجس مستريب.

وقد خيل إلى الشاعر أنه لا يستطيع أن يقضى في أمره، «فترجل». ربما أراد أن يكون فرداً عادياً يصانع التراب، ويتخلى عن الحركة الجياشة الصعبة، وأن يسكن إلى علاقات أكثر سلامة.

الشاعر معرض للهاش، فالخصام كبير، والشاهد مستخام، لا أحد كله لاشتجار الأرض، والريح، وتقيد الطريدة.

والسؤال الآن عم يتحدث هذا الشعر. من الجائز أنه مشغول بامتحان قدرته على اللغة. من الجائز أن تلو هذه القدرة وتهبط من الجائز أن يجد الشاعر شيئاً من

روعة عزيزة. ولكننا حين نقرأ الشعر لا نولى عناية واضحة للعلاقة الجدلية بين القصيدة والقارئ، وبين القصيدة وغيرها من القصائد المستثارة. ربما يكون الشعر أحيانا أكثر وعيا من النقد بطبيعة الهزات التي يواجهها أو طبيعة الشعر الذي يطارده. المطارد فن قاس، وبخاصة إذا عمر الشعر طويلا. وبعبارة أخرى يجب أن يدرس الشعر بطريقة تجلّي موقفه الديناميكي من شعر آخر. بعض الدارسين أكثر ميلا إلى قراءة القصيدة مستقلة بنفسها. لكن من الممكن أن نقرأ القصيدة بوصفها معركتكثاف من شعر كثير. إن شعرا آخر قد ينفذ ساخرا في قصيدة تزعم أنها بقت جرس النصر النهائي. لماذا لا ننظر إلى الجدل بين القاصد ؟

- ٢ -

السديم

كالسديم، احوم من زمن فوق غمر من الأسئلة
واثير ينبض تجاعيدها الموصلة
دون أن استعيد صدى غير ملح
وصدى صرخة لغريق.

ولاني نذير

أحيط نهايات قرني بصوتى الملح

ولاني جريح

ولا أظا الأرض إلا بجرحى

فلسوتى مزأيا الدماء!

هو يعضى إلى المنحدر

ذاهلا عن تسارع نبضى

كيف اكشف عن سطوة فيه، عن خطوات القدر؟

والوث مراته بالبخان

كيف

امامنا بد من أن نترك الخيل والغمام والمغامرة الغامضة إلى لغة أخرى تعترف بوطاة التراب والغبار والتعثر. والمهم أن القصيدة لا تقرأ قراءة حسنة إلا إذا نظرنا إليها في ضوء قصيدة ثانية لا يستطيع الشعر أن يكتبها تماما .

تستطيع أن تقرأ القصيدة متمهلا فلا تجد لفعل الكينونة السحر الذي تجده في اللفظة الأبدية، ولا تجد للاستفهام ذلك الضرام المشهور. ولا تجد إيقاعا يخزى ويعلو ويومض ويستق. ليس أمامنا بد من أن نبحث عن لغة أكثر تواضعا، وأقل ثقة بنفسها إن صح هذا التعبير. من هنا نبدأ. من الصراع الكامن بين لغتين وقد تعود الباحثون الفرض من هذا الصراع، وزعموا أن لغة ما قد جاوزت لغة ثانية، وتم لها الفوز والاستقرار. لكن الشعر ربما يوميء إلى عكس هذا. لقد أشار الشعر إلى أبد وإيقاع مأكول لا تسهل مقاومته. وأشير في الوقت نفسه عن طريق النقيض إلى روح القص، وشيء من التكرار والتلكن والثروة. فهل كان هذا كله إيماء إلى ضياع رمز قديم. لا اظن القصيدة عبرت عن سعادة الفقد والتغيير، المهم أن معجم القصيدة يتوزع بين لغة المصادرة ولغة أخرى تعبر بطريقة المجاز عن البطولة التراجيدية. ربما عبرت قصيدة معاصرة عن صعوبة التأتى للغة قوامها الجمر، والطفلة المستقيمة والفارس المستريب. ربما عبرت عن ضرورة تغيير اللغة، والبحث عن فن المثنى وتناسى الضرام والجراسة.

لقد تصورت القصيدة تدافع شيئا. أمر الشعر إذن ليس وادعا سمحا. اللغة مستويات يخاضم بعضها بعضا خصاما لا يدير على السطح. ولا يمكن أن تناسى - مثلا - أن بساطة اللغة قد تواجه في عمق القارئ،

إني أحوّم في زمن فوق غمر من الأسئلة
كالسديم، وأنبش تربتها الموحلة
وأقيم احتجاجي^(١).

هذا موقف شاق من اللغة أيضا. فالشاعر مشغوف
بسديم وتحويم وأسئلة لا إجابة عنها. اللغة هنا يرمز
إليها برموز غير قليلة من بينها التجاعيد. ليس في
وسمنا أن نفهم هذه التجاعيد إذا أغلقنا القصيدة على
نفسها. التجاعيد فن ابتكر لمواجهة القبضة والاستفزاز
والخيل والغارس المستريب. هذه العناصر التي تبدو
قابلة. الشعراء - فيما يبدو - يتواصلون. ربما تكون
التجاعيد هنا قريبة من الترجل هناك. ربما استحال ذاك
الغمام ببساطة إلى سديم.

تبدو القصيدة وكأنها لا تنبأ كثيراً بما نسميه
الصرامة والضبط أو الإحكام. هاتان لغتان - إذن -
تنبثقان من قراءة نص مفتوح. إحدى اللغتين تنبأ على
«الجرح»، واللغة الثانية لا تمل من ذكر «الجرح» مرات.
كان السديم جرحاً، كذلك التجاعيد، والصدى، والغريق،
والإنسان لا يطا الأرض إلا بجرحه: صوت داء، ويسعى
إلى (المخدر، النخب يتسارع، والمرأة ملوثة، والأسئلة
كثيرة، والتربة موحلة.

لغة تنبأ بالخذلان، فهل يكون الخذلان موصولاً
بالإحساس بالذنب أمام لغة أخرى غير لغة القصيدة. هل
تستطيع اللغة المعاصرة أن تطو على الجرح المستمر.
اليست اللغة هنا جرحاً مبتذلاً واعتراضاً، وضيمير متكلم
ينبل كلما تكرر. كيف إذن نصايق رموزاً مضادة.
وبعبارة أخرى لدينا لغة «جديدة» تحنو على اللقد والتعثر
والبكاء الشخصي، ولكن لدينا أيضا لغة ذات سطوة

كانها خطوة القدر. لدينا لغتان إحداهما لغة الجرح
المستمر، والثانية لغة التماسك أمام قوة كبيرة. لدينا
لغتان: إحداهما لغة «الصفراء»، والثانية أشبه بالمناوشة
وكبرياء السقوط.

- ٣ -

قبل أن يهش الذباب
بحفنة الماء وكوب الشاي
يلبس جلبابه، يعلق الموت شارة
في سلام
تمر الجنائز

يقف المصريون للموت مثلما يقف التابع
يرفعون سباباتهم
يتمتعون بتعاويذ فرعونية
لا بد يفهمها الموت
وحده يحتضن خرطومه، ويدخن
لا بد غريب على البلاد
لا بد غريبة عليه

جموعا، جموعا
يسلى المصريون أحزانهم
وحيدا
أحزانه حزينة

كأله فرعونى يتعجب

يبلك الرعاة أقدامه بوجبة جاهزة

يتعجب

كقطعة أو ملاك

يود يلامس الضحية

يتعجب

ربما ينتمى إلى الرعاة

الميت ياكل تمرا

يجادل في النحو وفقه اللغة (٣) .

هذه قصيدة ثالثة تذكر بالتجاعيد والترجل والسديم والجرح.. لقد استبان لنا الآن أن هذه رموز العجز عن تحويل الإحساس إلى لغة. إن خاصصة لغة عاتية وراء هذا الموقف ذى الصور المتعددة. تجاهل الشاعر الأخير مفهوم النحو، واهتمامه بالعلاقة بين الاتصال والانفصال. لباب اللغة هو الجدل بين الجانبين. ألا ترى الباحثين حين يلاحظون مظاهر الانفصال يحنون إلى إثبات الاتصال. هناك اتجاه مزيج ينشأ عن طبيعة الجدل أو التوتر وصعوباته.

ربما كان النحو «التقليدي» له موقف من تشقيق الشيء الواحد أو ضياع وحدته على نحو ما ترى في هذه القصيدة. النحو العربي مشغول بالتقلب على التبدل اللغوي في وصف الجمل، النحو بهذا المعنى إيقاع ثقيل الوطأة. وقد خدم - دون شك - القصد والتماسك، ولكن

شاعراً أو شعراء يرين النحو خادماً لرجل يهش النياب
بحفنة ماء وكوب شأى. النحو فى القصيدة لا يصنع
شيئاً بغير التلقائية والمحاكاة، ولا يتذوق التزامات غير
قليلة فوق الشك، لا شيء الآن يعلو على الشك.

كان صلاح عبد الصبور يقول:

وشربت شامياً فى الطريق

ورقتت نعلى

وخيل إلى كثيرين أن اللغة المعاصرة ترمز على الدوام بطرقها الخاصة المفضلة إلى رفق النعل المبدد.
(هل كان صلاح يقول إن القصائد التى تناوأ لا تبلى؟ هل ظن أن تثقيب المجتمع أمر صعب؟ هل قرأ صلاح رفق النعال فى أيام الدكتور طه؟) هل ثم فرق جوهري بين التجاعيد والسديم والترجل والجرح بعد الجرح، بين هذا كله وبين النعل البالى. المهم أن القصائد الثلاث السابقة تجنو بطرق مختلفة - قليلاً - على هذا البدد.

إننا ملخوون بمطاردة لغة الاتصال والتساند أو التشيع للتفكك والتبعثر. كل مفكك مبعثر حميم لدينا. لكن قارئ الشعر لا يقرأ القصيدة متميزة تماماً عن غيرها. لذلك تصدم - فى عقله - اللغة المبعثرة بلغة الروابط الداخلية المركبة. هل نستطيع أن ننحو - دائماً - من عواقب تذكر الأنظمة اللغوية المضادة؟

ربما يكون تجسّد اللغة ضرباً من الولاء لفكرة الكائنات الصغيرة المتطيرة التى شغلت القصائد الثلاث جميعاً. فإذا نكرت لغة ثانية قوامها التآزر والتساند والإحساس بالكل الأعلى بدت القصائد المعاصرة وكأنها مفارقات لا تخلص من رائحة الكوميديا.

تتهادى القصائد

تبسط أطرافها فى الغيوم

على قمة

من صراخ الأحياء

تحبل بالصرخات

وفى كوة من حماقاتها

تتصاغر

تأكل أنفاسها مثلما ياكل البحر

(أنفاسه) (٥)

اللغة يراد لها أن تتحرك حركة لا تخلو من تهرج متبذل. هذه عاقبة إغلاق اللغة على نفسها، لا تتطلع إلى أهداف خارجية تداعبها، وإن كانت هذه الأهداف المحدودة لا تسيطر عليها أولاً تستبد بها تماماً. لكن الشاعر يقول فى هذا السياق إن القصيدة ضيقة بجسدها المتهادى، معتزة بصرخاتها، جسدها يجمع بها. هذه عبادة اللغة التى سنقف عندها بعد قليل. اللغة ينظر إليها إذن فى ضوء ما يسعون به الفتك. هذه شهوات الموت أو فقد التواصل، وكراهة كثير من نشاط اللغة الذى يصور تعالى الفرد والمجتمع على نفسه.

دعنى أقل إن اللغة إذا فتنت بنفسها دون حدود ضلت أو كادت. الفتنة رفض، والرفض يجب أن يعيش فى جدل، ولكن أماننا لغة تهجم بالفضوى، والتلقائية، والخصام أو تناسى فكرة ضبط النفس والنظام.

ويظهر أن بعض الشعراء الذين نحبهم ومن أجل ذلك نحاورهم ينسون ما كان يقوله صلاح عبد الصبور فى عنوان ديوانه «أقول لكم»، والمعنى بخطابنا ربما لا يدل

يعتز بعض الشعراء الآن اعتزازاً يختلف اختلافاً جوهرياً عن موقف الرواد لنقرأ معا هذه الكلمات:

يفتش

عن لغة تنشر الريح جثتها فى الحناجر

عن كلمة لم تثر شهوة فى ذكور البلاغة.

الشاعر لا يبحث عن اللغة من حيث هى جسد هى يدعم بعضها بعضاً. اللغة تدفن ما يموت دون أن تشفى. اللغة توارى كثيراً من الكلمات التراب، ولكنها تؤمن أن ما يموت قابل لأن يبعث، وإن يذكر فى إشفاق وترام.

لكن الشاعر له هدف آخر. له لغة ذات رائحة كريهة، فقد سنم فكرة الجسد الحى، وفكرة بعث اللغة، وفكرة المقاومة التى لا تخلو من تعاطف. الشاعر يريد أن يتحكم فى اللغة لخدمة أغراض أقرب إلى الرجم.

ومن قبيل هذا التحكم الغريب أيضاً قول الشاعر:

أنا الشعر

والشعر ياقوتتى الأنثوية (٤)

هذه الياقوتة لا تعنى بسهولة التواصل والأهداف العليا التى هى فوق الفرد ونزواته الشخصية، كان أبو الطيب المتنبى - قديماً - يفكر فى رؤية الضمير، وسماع الأصم، ولكن اللغة المعاصرة لا تريد أن تدافع عن السمع والبصر. لا يريد الشاعر أن يسعى إلى اللغة. يريد على العكس، أن يستذل اللغة، الشاعر يبحث عن إشارة لاذعة من خلال اللغة. ربما كانت الإشارة اللاذعة كلمة لا تلامس نشاط اللغة المهم أولاً تومئ إليه. ولكن علينا أن ننظر فى غير فسوة إلى عبارات ثائية:

علينا بياقوتة، ولا يتبرج، لكن شعرانا فقدوا الطموح إلى الترجيح، ربما أصبح الترجيح هدفاً يجب أن يتجاوزوه.

- ٥ -

تبعث من خلف قميص

القطن رسائلها فتصير كتاباً في النسيان

يجمع كالمجنوب

أداة الوصل

واو العطف

وتاء التانيث

يجمعها فيغير الصوت

وتلتحم الشفتان

يفتحها

فيغوص الألف المنتصب

القائم

تخترق فضاء الحجرة

مئذنتان

فتلتويان

وتعدنان

وترتشان

تشبك على الظهر الناعم

كفان

الأولى تلحس سقف

الرقبة

والأخرى تلتهم الردف النافر

فتموء حروف المد الساخنة

الظمانة^(١).

تستطيع أن تشرح نهائى القصائد وصرخاتها وقمتها وحملها وحمقاتها وتصاغرها وأنفاسها التي تتأكل في هذه القصيدة. قد أخذت تلهو بالتجربة واللغة كلتيهما، بعبارة أخرى لا أرى إن كانت مادة التجربة هنا قادرة على أن توحى بمعنى أوسع وأجل. ربما أذكر تمييز النقاد بين الانفعال والإثارة. الإثارة فيما يقولون أقرب إلى البلاغة، وأبعد من الفن. لكن الشاعر لا يعيا بهذا التمييز كثيراً.

على أن القصيدة تذكرنا بفن استخدام الحروف في مقامات أخرى أقرب إلى التجريد، والعلو على المادة والمحسوس، فالحروف قد استعملت استعمالاً مضاداً فى تهذيب النفس والتعالى وإعطاء إحساس لا زمنى. قد يعرف الشاعر هذا كله ويعينه أن يبعد عنه، أو أن يسخر من اللغة والحروف جميعاً.

قد يقول إنه يستنبط المعنى من غير معدنه المتبادر، وقد يقال أيضاً إنه ينظر إلى الحروف أو اللغة نظرة سحرية. ويجب التمييز بين السحر والتصوف فى مثل هذا المقام، وقد ميز بينهما ابن خلدون. وإذا كانت اللغة النامية تعرف كيف تجاوز السحر والجنس البدائى، وبينهما قرابة، فإن الشاعر حريص على إحياء النظرة السحرية وقدراتها الخارقة. وهكذا نجد فى القصيدة صداماً مع الشعر، وضروباً على تقاليد كثيرة تتطلع من الحرف إلى تعمق اللغة أو ترى فى الحرف كمال اللغة ذاتها.

لكن الشاعر مولع بأن يأخذ الدلالة من حروف لا سياق متداخل. ربما كان السياق تعبيراً عن جماعية اللغة، ومشاركة كثيرين فى صنعها. وهذا ما لا يحب بعض الشعراء الآن. ليرجع الشاعر من الجنس بوصفه

لغة تتسامى إلى الجنس بوصفه حرفاً عديماً. ليمثل لنا الشاعر شيئاً من نشأة الوهم والظلام.

لا أدري إن كنت قد لاحظت في مثل هذا الشعر هموم الإنسان ضامرة. رجع الشاعر بالإنسان أماداً، وأنكر فكرة التثقيف، وربما أشار إلى كائنات غيبية تعيش في دأخلنا، وتزين لنا الشهوات. «سحر».

وكلام النقاد والشعراء كثير. يقولون إن الشعراء يغيرون نظام التقسيم يقولون أن الشعراء يكلفون بالإحساس العضوى لأنهم ينكرون ما دخل عليه من تعديل. أما أنا فإزعم أن هذا كله نوع من جلد الذات. وللشعراء والنقاد كلام في طرائق استخراج المعنى والأهمية من الإحساس الشيقى. ولهم كلام فيما يسمونه كشف الحجب وجوهرة اللحظة.

وخير وسيلة للنقاش أن نقرن الشعر ببعضه ببعض، وأن نمحص مطاردة بعضه لبعض. ولا نستطيع أن نتجاهل سياقاً بعد سياق يقوم على فكرة القوة القاهرة. لا نستطيع أن نترفع عليها، ولكننا - فيما يبدو - نخلط بين هذه القوة وما نسميه الكشف. ربما كان مصدر الخلط أننا نتصور اللغة مستوى ينوب عن مستوى ثان نيابة يسيرة على نحو ما يترك المرء درجة من السلم إلى درجة أخرى. لا نقيم وزناً كبيراً للتشابه والتقدم والمتقهقر.

قل إن بعض الشعراء يخاصمون اللغة حين يلجئون إلى الحروف، قل إنهم يتعففون عن الاهتمام بالقراءة، وإعادة تركيب اللغة. العجيب أنهم ظفوا هذا كله أدنى من شواغلهم. خيل إل بعض الشعراء أن الاحتفال بإعلاء الحروف واللغة احتفال بالحياة والمجتمع، خيل إليهم أن

الاحتفال بالتثقيف الذى يهذب التجربة العضوية بدع قديم. ولم يبق أمامهم وقد استبعدوا اللغة من حيث هى وسيلة الترفع على الإحساس والشيق والظلام - إلا أن يرفعوا راية الحرف. راية النظرة السحرية السابقة على النظام والمعقولة.

فضح اللعب بالحرف الرغبة الباطنة في تدمير التماسك اللغوى الجماعى. لست أدري هل تصح نفوسنا إذا رجعنا إلى السحر أو عزفنا عن التواصل أو الطو على الفردى، والعضوى، والناشز. أليست الكلمات بطبيعتها محاولات مستمرة لهذا الطو.

قد يضطر المرء إن إلى أن يناقش الشعراء تصويرهم للغة اللغة مظهر تركيب العلاقات الاجتماعية وتقددها. لكننا نهدر اللغة فى سبيل حروف وما يشبهها فتجعلها تعبيراً عن الضغينة.

قد يقال إن التعامل مع الحرف وتعرية اللغة يؤدى بعض الأغراض، خيل إلى الشعراء أن أوإن السعى المشترك قد فات. وهذا غريب. وإح الشعراء يزينون التراجع، ويضفون بنوع من الإيهام. غلب الإيهام، وزعم الشعراء أن غايتهم القيام بضربات عنيفة. لم يسألوا أنفسهم عن الأهداف التى أصيبت، والأهداف التى أخطئت.

الشاعر دائماً يختصم مع اللغة. كان ذلك باباً إلى إصلاح بعض جوانب الكلمات، وإعادة القوة إليها. لكننا الآن - نحرى - الكلمات لنعبر غالباً عن اليأس. ولا تستطيع التعرية أن تتعمق اللغة. اللغة أكبر من الشعراء الذين يصنعونها. إن بعض المستويات يتقلب عليها ما يتقلب على البشر. والشاعر فيما يقال يملك اللغة. وقد

يعنى امتلاك اللغة أن نخاصم بعض الكلمات أو بعض السياق. ولكل اختيار منطق. ومنطق الاختيار يختلف من جيل إلى جيل. الاختيار بطبيعته عمل دقيق حساس ذو وجوه: قد نشفق على مستوى نتركه. وقد يستبد بنا الغضب على نحو ما نجد في الشعر المعاصر فنجعل ما نختر أو ما نترك متوهجاً. وبعبارة أخرى الاختيار عمل من أعمال السلام أو عمل من أعمال القسوة. كل اختيار لغوي يطوى في داخله موقفاً من المجتمع وارتباطاته. ألا ترى النقاد ينهبون إلى الفكاهة والمفارقة. ماذا تعنى المفارقة؟ أن مانطرحه من وجه يطل علينا من وجه ثان. واللغة التي نؤثرها الآن توحى إلى القارئ أحياناً أن اللغة التي نتخلى عنها ما تزال جزءاً من القلب والضمير. القارئ إذن قد يقف من اللغة المحذوفة موقفاً أجمل من موقف الشاعر.

لكننا الآن-نتميز بضيق الصدر، لا نريد أن نرفع اللغة التي تصب في المجتمع. نحن نخاصم اللغة لأننا نخاصم المجتمع. اللغة الأثيرة في بعض الشعر أشبه بصوت بناء يتداعى فيحدث دويًا. ربما كانت النغمة هي الصوت المفضل. فإن كانت النغمة كلمة جافية فلنقل صوت الهزة العنيفة. ربما اضطررنا إلى أن نسال أى الأمرين أولى بالرعاية. عنف الهزة أم التفكير في عاقبتها. ألسنا نجد رامياً يرمى رمية قوية دون أن يصيب هدفًا.

- ٦ -

تجديد اللغة أنماط. ويكفى أن ننظر حولنا. ولنتترك جداراً قاسياً. بعض اللغة يقوم على طلاقات قريبة من سطح الأرض. بعض اللغة على خلاف ذلك حديث من ناحية عريق من ناحية. بعض الناس يتجاهل بعض

طبقات اللغة أو يؤثر التخيلية والتعيرية. قل إن بعض الناس أكثر ولا. اللغة. وبعض الناس أكثر ولا لذواتهم.

لا أحد يزعم أن الشعر صنف واحد. لا أحد ينكر قصائد رائعة. لكن بعض الشعراء خلطوا بين أمرين: ضاقوا بمجتمع لا يصفى، فغضبوا على اللغة. الشيء الذي أريد أن أؤكد أن اللغة والمجتمع ليسا شيئاً واحداً. اللغة أكبر من مجتمع معين وشعراء حقبة معينة. اللغة المركبة الثرية عالم واسع رحب حر لا نفرط في بعض طبقاته حباً في التفريط. اللغة مجموع عالم متفتح، لا عالم مغلق على نحو ما يدعى بعض الناس. لكننا الآن لا ننظر هذه النظرة، نقسم اللغة على هوانا: هذا نقبله، وهذا نرفضه دون اعتبار للإطار الأعلى، إطار الاعتراف. ومغزى ذلك أن انحراف الشعر يجب أن يتم في إطار عافية اللغة. اللغة أكبر منا. إننا إذا ملكناها أربنا أن نفهمها فها أفضل.

المشكلة عميقة، فنظرة المعاصرين إلى اللغة ترتبط إلى الاتصال والنمو والحياة العميقة. لا داعي لأن نخض النظر عما يكرهنا، فبعض الشعراء يرى اللغة سجنًا. كذلك بعض النقاد. لذلك يقتطمعون للغة. أو يرون لغة المنيب الذي لا يقطع أرضاً ولا يبيق ظهرًا.

- ٧ -

نستطيع أن ننظر - في هذا السياق - في كلمات عذبة لا بأس في أن نسوقها استرواحاً.

عينك منفي أم وطن؟
عينك منفي أم جدار سد وجه الشمس عنى؟
يا من تسافر في دمي ..

وتبادل الجرح الشجن

الآن نبكي أم نغني؟^(٧)

قل أن تجد روح الغناء في الشعر المعاصر. فالغناء جزء أصلى من روح الجماعة، وخطاب إليها. لكن هذا ما لا يمن إليه كثيرون. ربما أحب هذه الكلمات لأنها تمشق اللغة أيضاً. قد تكون اللغة قاسية حانية. إذا نظرنا إليها من بعيد بدت جداراً بيننا وبين حياتنا المشعة الأليفة. ويعبارة أخرى ليس ثم عيب ذاتي في اللغة. العيب في تعاملنا. فإذا التيس امر اللغة استطاع الشاعر أن يبقى مودته لها لا يستغنى ببعضها عن بعض. لا يستغنى عن البكاء والجدار المؤقت. اللغة متحركة تسكن إليها ونسائها. قد تكون هذه قراءة خاصة، ولكن يمكن أن نجعل الأبيات أداة لتوضيح طرق التعامل مع اللغة.

بعض الناس يتصورون بعض طبقات اللغة لا تتيج فرصة لنمو الذات. منذ وقت بعيد سرى هذا الاتهام. الحقيقة أن اللغة علاقة طرفها الأساسي هو القارئ. ومن السهل أن نسوغ عجزنا عن ملاقة اللغة فنراها سجنًا لأن مجتمعًا معينًا قد غلب على أمرنا!.

كثير من المعاصرين يخاصمون اللغة دون احتياط. وليس أدل على ذلك من معجم الشعر الذي قرأته يوماً في مجلة ألف التي خصصت للدعاية لنوع من الشعر. وجدت معجم الفسح: الجرح، والعفن، والطحلب، والعجاف، والجة، والركام، والضباب، والنمل، والبلادة، والخطف، والأكل، والهوان، والتجاعيد، والقي، والذبول، والذباب، هذا يعني أن اللغة ضاعت من عقولنا بفضل السرف العاطفي. من حق القبح أن يشغل بعض الناس، ولكن الشعراء إذا جعلوا اللغة في مجموعها - مهم

تحدثوا حديثاً آخر - أو استطاعوا شيئاً من التجمل. اليس اللغة مظهر كفاحن من أجل حياة أفضل. هل اللغة انعكاس مباشر لما نجده؟ هذا رأى غريب. اللغة تكوين وإعادة تركيب ومنظر يعدل من قوة إحصارنا.

- ٨ -

من ينكر حق الشعراء في تصور عبق الزجاجة أو ثقافة مضادة أو ما بعد الحداثة. من ينكر حقهم في شوارع خلفية بعيدة عن المجتمع ومعادية له. من ينكر حقهم في توكيد الخصومة، وتحطيم تصورات النمو. كل هذا فن من الحرية. ولكن من الواجب أن ندرس الفرق بين التقويض وإعادة الصياغة، والفرق بين الرطب البناء والرطب المدمر.

إن شئون الشعر عسر، ولا يكفي أن ندعو لثقافة مضادة، لامتصه ولا نرتاب في مغزى إهمال التاريخ وقمع المجتمع وسجن الإنسان، يجب ألا يأخذنا سحر التقليد الذي يسمى الآن ما بعد الحداثة.

إن قدرتنا على المقاومة ضئيلة. قل إن هناك خلطاً في فهم الحرية. وقد يكون من الخير أن نجعل هذا الغرض مبتدأ بحث. ربما أدى إلى تصور أفضل لتغيرات الشعر. الغريب أن الشعراء يجعلون الحرية ضيقة لا تسمح لغيرهم أو يزعمون أن الأنظمة "المغايرة" تمثل ثنائية عتيقة تفقر إلى الجدول والدراما، وتعامل الكلمات معاملة الوعاء.

هذه أزمة البلاغة التي تقوم على الهجوم أو الهجاء الذي وجدنا صورة منه في ظروف أخرى حين قامت حركة الشعر الجديد. لقد تناسى الشعر المعاصر أن ليس هناك قيم مطلقة. لدينا طائفة من حساسيات

صلاح عبد الصبور، أن يساعدنا على تفهم ما يناوئه تفهما أكثر عدالة. لكن هذا الشعر عاد لا يثق في الفهم المشترك، ومن ثم لجأ إلى مواقف من قبيل الفرع والقسوة أو لجأ إلى اللسع والبريق والصمم الناجم من الوحدة الموحشة.

من الواضح أن الشعر المعاصر وقف من رموز ثقافتنا الأدبية وتحولاتها موقفا غريبا، لقد أذعن لتهيج الرفض أحيانا، وتهيج القبول أحيانا، وكاد ينسى ضرورة توفير ما يرفضه. على الشعر والثقافة المعاصرة كلها أن تمحص تمحيصا أفضل العقبات التي تقوم دون الاتصال والنمو والذاكرة. يقال إن الشعر المعاصر كان يسعى إلى كثافة اللغة، ليت شعري هل تستغنى كثافة اللغة عن تعمق كل مظاهر الاتصال.

الواقع أن لدينا ظاهرتين لا ظاهرة واحدة. لدينا كثافة اللغة وعبادة اللغة. لدينا طريقتان لإعلاء اللغة. وقد أشرت في مفتتح هذا الفصل إلى مناواة اللغة المحذوفة للشاعر المعاصر الذي يحار بين الكثافة والعبادة. يقول النقاد إن اللغة لا تؤدي إلا نفسها لأنها حرة تتعالى على الأشياء. ومن الواضح أن المفهوم الشائع للكثافة لا يرضى نقادا وشعراء غير قليلين. فالفن العظيم يحمل مستويين أحدهما واضح يشارك فيه جمهور واسع، والثاني أكثر غموضا لا يستطيعه إلا قليلون. ولكن تطورات الشعر العربي غفلت عن هذا النوع من التقدير. لا داعي للزعم بأن كثافة اللغة ظاهرة متأخرة، فقد عرفها الشعر دائما، ولا داعي أيضا للزعم بأن الكثافة صورة واحدة. رسالة الغفران - مثلا - لغة كثيفة تتميز من غيرها تميزا ملحوظا. ولكن كل أمر واسع يضيق. وكثافة اللغة لا تحول دون حظ معقول من الإشارة.

يستدرك بعضها على بعض. لكن المهم في أمر الحساسية ليس تشابهها مع حساسيات أخرى أو اختلافها عنها. المهم - فيما أرى - هو ثراء الحساسية، واستيعاب تفاصيل، وبنية تركيب، والتقليل ما أمكن من فكرة الاستبعاد والصف القاسي. ومغزى ذلك أننا محتاجون إلى أسلوب ثان في فهم العلاقات اللغوية. إن ما يتجاهله بعض المعاصرين أن مطاردة بعض الحساسيات أشبه بالكبت الذي لا يكتب له النجاح في معظم الأحيان. وقد حان الوقت للعناية بأمر هذا الكبت وما يصعبه من هجوم.

ومنذ وقت بعيد قال صلاح أجافيكيم لأعرفكم، أي أن الشاعر قد يجاني بعض النصوص، أو ينظر إليها من بعد، أو يحفظ - دونها - مسافة تمكنه من رؤيتها. الفرق قائم بين مجافاة لا تغلب على نفسها ومجافاة من أجل تواصل أفضل.

اللغة أنماط، وليست نمطا واحدا، ذلك أن مفهوم المسافة أو مادها يختلف من سياق إلى سياق. نحن الآن أكثر ميلا إلى التباين بين الأشياء، وأكثر حرصا على تقطيع الوجه، أو الصفة، أو التصرف الذي لا يمكن التنبؤ به. يجب أن نعترف أن المسافة الكبيرة تركت أثرا كبيرا في التجرد من الجانب الإنساني، لا أحد الآن يفكر في الحنان والانحناء نحو الأشخاص والأشياء. بعض الشعر المعاصر لا يعطي الفرصة لقراءة حرة تتسع لغيره. لقد وقع فيما يشبه الدعاية لراميه دون أن يدري. إن واجب الشعر يتمثل في الخضوع له وتهديد الطريق لتجاوزه أيضا. وعلى هذا تتصور مناواة الشعر للشعر تصورا ثانيا. كنت أفهم أن يتمثل الشعر المعاصر كلمة

المهم أن الكثافة تشبه أحياناً في عقلنا بفتنة اللغة. ربما كانت رسالة الشعر المعاصر المنبثقة من لغته هي إثارة هذا الاشتباه. وهو في الحقيقة اشتباه حياتنا العقلية كلها. اللغة قد تقع في مازق الهروب والعجب بالنفس والعزوف عن المواجهة. كثافة اللغة لا تنفي قدراً من تجاوزها. وهنا يأتي الاتصال ليميز المتشابه. لكن خصومات في النقاش تصدر عن عدم التدقيق. كثافة اللغة هم ثقافي إنساني يبشر بالحرية والمغامرة الصحية، لكن فتنة اللغة يصعب عليها هذا. التواصل الأعلى غاية كثافة اللغة، والانتحاص الضيق مشغلة فتنة اللغة. وفي بعض ظروف اضمحلال الثقافة تبدو فتنة اللغة نوعاً من الترفع الذي يشي بهذا الاضمحلال.

وربما كان الترفع نقاب العزلة والإخفاء الذي لا يظهر على السطح. إذا اضمحلت الثقافة شاعت ضروب من الزلفى والشفاعة لغوية الحوافز الحيوية، وشيوع الريب بلا حساب. وربما أدى الترفع إلى خدمة النسيان خوفاً من مشقة التفهم والمواجهة. وليس أدل على هذا الموقف من محاولات متفرقة تريد أن تكبت الإحالة، وتشقق اللغة من طرق مباشرة. ونتيجة هذا كله أن تفكيك العلاقات أو تفجيرها حمال أوجه إن صغ التعبير. ولاشئ أكثر غرابة من معارضة فكرة الاستمرار لوجه المحاربة. لقد اختلط في بعض الشعر المعاصر تكثيف اللغة والانبهار غير المحدود باللغة.

الشعر المعاصر مينا على المناواة. قد يصدق هذا على كل شعر، ولكن طبيعة المناواة ومداها يختلف. كما قلنا - اختلافاً يستحق عناء الرصد. كل شعر يصنع من اللغة. لكننا نتفهم هذه القضية بأساليب متباينة. من

الناس من لا يرى تجافياً بين اللغة والقضايا المجردة أو يرى صناعة الشعر من اللغة قضية يلتبس فيها ما يقبل وما لا يقبل. يقولون إن الشاعر يعرف بسليقته كيف تستبد به اللغة أحياناً.

ولغة النقد الأدبي مجاز ونوع من الشعر يحتاج إلى الحذر، لكن بعض الشعراء المعاصرين يجفون. ولو قد تخلى الشعر عن سطوة المناواة أو قاومها لكان له موقف ثان. لكن في حياة مضطربة لا يستطيع الإنسان - دائماً - أن يفسح صدره. المناواة ظاهرة في الشعر والنقد والفكر والسياسة. ونادراً ما نستخدم المناواة من أجل المصالحة والتوافق. انظر إلى هذه العبارات العذبة:

أرى امرأتى تنهني
إلى أن التوافق بين ما أعنيه والمكتوب
ليس غوايتي الأولى.

هل خرجت المناواة عن الإحساس بالمسئولية إلى ما يشبه الضحك والمسلاة في وقت صعب.

- ٩ -

«تجبل الأرض بالصائغ الآن
لا يتوقف فيها النسيج عن الروغان
وتدخل كل الأتعة في طرق لا حدود لها
ويبيت الكلام على حماسة - يستبد بما فيه من
خجل

ويرص على الأرض كل تعازيه ينفرط الشعر من
ثقبه الأبدى
يكاد يراقص أنسجة من رسوم

يرفر فر تحت جناحين

مفتحين إلى أفق شاء أن يتفرق^(٨)

أو يتملقها، أن الوقت ليحدر الشعر من النظام ومراقبة أنسجة الحياة. أن الوقت لمراقبة رسوم أو لغة أو أنظمة مغلقة. الشعر لا يستطيع أن يرفرف بجناحيه على العالم. أصبح هم الشاعر انفرط العقد الذي يربطه بالشعر، وكان ما كان من علاقات مبددة. الشاعر يبكي الشعر أو يجعله طلاً. قد أصبح الطلل شكلاً جديداً غير قابل للبعث، ولا معتمد على الذاكرة والحساب.

كثافة اللغة في الشعر المعاصر المعاصر تتم عن اليأس، واللعب لا يخفي أزمة عنيفة، والأنسجة والرسوم تعنى، في إحساس صادق، أن الشعر معرض للضياع، فلا شيء يساعد على الحياة

إذا كان التوافق مطلب الإنسان فقد عز حتى بحث عنه في لغة معكوسة تقوم على التفكير. وأصبح البحث عن تجربة تستأنس الوحشة أو تستوحش الانس علامة فقد عظيم.

نكترى حائطا

كلما أوشكت روحنا أن تنام

على درج الجسم لذنا به فاستراحت

وعاوبت الجسم رائحة الذوبان

فنحن إذن ذاهبان إلى الحفل^(٩)

قد يكون هذا الحائط سدا بينه وبين صناع الانسجام. الحائط يعوق دون الفقه. فالفقه توافق في صميمه. كلما أوشكتنا على الأمن لذنا بحائط نستشبع به لكي نحفظ لأنفسنا نعمة «الانفصال». قد يعبر الشاعر بالنوم عن الذوبان أو الدخول في قلب المجتمع أو الحفل بوصفه طفوساً خارجة على الفرد. ولكن هم الشاعر الأول أن يفقد على الحفل طابعه الاجتماعى الذى يشى

لننظر فى المفارقة بين الحمل من حيث هو إضافة للحياة، وهذا الحمل الثانى لشيء ضائع. وفى لمحة لعوب ينكر الشعر مستقبل الحياة، أو يتكى على فكرة الضياع. إذا قال قوم إن الشعراء صنّاع حياة فليقل شاعرنا إن صناعة الحياة ليست من باب الفواية ولا هى من باب المناواة.

إذا كان الحمل صناعة نسيج حى فإن الحمل المشتهى صناعة نسيج مراوغ لا يستبين. أى أن الشعر المعاصر لابد أن يراوغ. ويجب أن تلتفت هنا إلى كلمات وأساليب كثيرة تلتقى حول المراوغة. إذا كانت كلمة الطريق تعنى الخروج إلى العالم والناس والضوء فإن الأزقة الضيقة تعبت بهذا كله فى بساطة. وإذا كان الإنسان قد صنع من حما مسنون فإن الحما تدخل علينا لتعبت. وإذا كان الحما الممسنون يحمل معنى الجسارة والشوق والقوة فإن هذا كله ادعى إلى التجاوز عنه.

من يدرى ربما كان الضجل المزعوم فى القصيدة يناقض الحياء الذى هو شعبة من الإحساس بمسئولية الحياة.

هكذا يجافى الشاعر كل معنى «لانعقاد» حرصاً على أن يفرط الشعر من ثقبه الأبدى الذى هو الشعر والحياة. ليجعل الشعر الانفرط خيراً من الانتظام والانتماء. لتذوق هذا البعد الذى مر بنا فى صدر هذا الحديث فى معارض مختلفة، ولنذكر على سبيل الفكاهة النمل البالى المفضل الذى كشفه صلاح الماكر الفنان. هذا ولح الشعر بخدمة شيء من الفوضى: يجعلها

بروعة التحقق والبلوغ والتكريم. هذه هي الجفوة التي فرقت بين الإنسان ونفسه. سيظل للشاعر يصعد إلى أن يتعب فيلتمس شيئاً من نوم. وأضح أن الدرج خطوات قوامها الإضافة السانجة التي لا يتضح فيها معنى التفاعل. ليس هذا الدرج تطلعاً إلى صاحب على نحو ما نرى في بعض الشعر. هذا فن المطاردة المستمرة للشعر والحياة الواسعة.

لأبد أن نسأل كيف يصلح أمر التوافق إذا اتسعت الشفرة. ما حقيقة التوافق؟ أهو درج. أهو حائط. أهو حفل. هل هذه رموز القوى الضاغطة. هل فضحنا الأزمة أم سيطرنا عليها.

- ١٠ -

الوردة حمالة أوجه

لمست عاشقتي البحر بكفين مدينتين

على اللمس الصافي

وأنا أغرقني موجه

قلت لصاحبتى: ما تخفارين؟

أجابت: لك صحراء الورد

ولي موجه

الوردة حمالة أوجه (١٠)

لقد عجبت حين رايت الوردة أو بهجة الحياة - حمالة أوجه - فالأوجه التباس وتداخل لا يخلو من ضباب. ربما تكون مزية الوردة أنها سانجة مفردة غير «مختلطة» لكن الوردة «طوردت» لأنها تحمل عبء العشق والاتصال. نال

الاتصال حظه من السخرية في لحظة. فإذا كانت الوردة «المتبسة» رمز اللغة الكثيفة فقد نمت الكثافة على حساب التواصل. هكذا ينكر الشاعر العشق الذي يستطيع أن يلمس الأشياء والأشخاص لمساً صافياً مبرءاً من الأوجه. لقد ماتت حاسة اللمس الأولية الفنية النافذة التي تريد أن تنجو من التضارب، ولا تطمئن إلى الالتباس. هذه هي الغواية التي سبقت منذ قليل، غواية الأوجه المحتملة التي انتهكت حرمة القصد والاستقامة. هذه هي عبادة اللغة من أجل رفض مسئولية البحث عن الآخر. إن إلتباس الوجوه يخدم كل شيء، يخدم الرفض، ويخدم القبول، يخدم النمو، ويخدم الضباب والظلام. إلى أين نسير؟ وأضح في القصيدة أن عاشقة الحياة ترفض الوجوه التي لا تسفر عن إظهار في خاتمة المطاف. عشق الحياة يرمز إليه بالمرج أو الأرض «المشتركة» التي لا يزهو فيها أحد ولا شيء، بنفسه. المرج الذي لا يتسلل إليه الريب والشفرة والوجوه. إنما تظهر الوجوه إذا شغلنا عن المرج بالورد. هذه لحظة تمييز لما يستطيع الشعر أن يفعله إذا سحرنا باللغة عن شيء وراءها... الشعر المعاصر عبر عن اللغة الكثيفة تعبيراً فاضحاً حين سماها صحراء الورد. الصحراء التي غابت حقيقتها. وكانت حقيقتها مشغلة، الشعر، ليهجم الشعر المعاصر على الشعر ليجعل الصحراء ورداً مخيلاً، ليهدم القيم الثابتة، وليعن بدلاً من ذلك بفن جد قديم، فن تصمين القبيح، وتقبيح الحسن، فقد غم الطريق، هذه فاجعة ذات طابع كوميدى.

- ١١ -

اندخلتني تحت عريشة: صباية صباية
وصبت على لحمي الريفي أباريق كنعاء سيالة
وقالت:

أنا بكيتك في أول البكاء وفي آخر البكاء
ثم ذهنت حقوى وقالت:

صبايتان:

صباية للحزن وصباية للفرحة
فلما اخترت، كالطفل، صباية الفرحة
تلاشت على نهر وهي تبكي وتقول:

أفسدت ياقوتتى

أفسدت ياقوتتى (١٢)

ولايمك المرء إلا أن يتذكر بعض القصائد التي وقفت
عندها في مفتتح هذا البحث وحرص الشعراء على
عبارات مفصولة كلما أمكن هذا الانفصال. ومع
الانفصال والتكرار والجمال القصيرة يمكن أن نرى آثار
بعض رواد الشعر المعاصر، وأن نرى أيضاً التكاثر على
مناواة لغة ثانية تتهم بفقد التلقائية والعضوية. كل ذلك
يعود فيصّب في التطهر من الجماعة ولغتها. وأياً كان ما
تنصرف إليه الياقوتة فلا يمكن أن تبرأ من اتهام
الجماعة أو الإحساس الجماعي الذي لا يمتز به الشعر
المعاصر. فالياقوتة التي ضاعت هي الشعر الذي يخشى
عليه من مغبة البهجة، والبهجة لفظ آخر من ألفاظ
الاتصال. كذلك لفظ الطفل. ولكن القصيدة استطاعت أن
تفرى بعض القراء بقبول هذا الموقف الذي اعتمد على
روح الطفل والراهبة والجو الداكن في سياق أسطوري
أوسع. لقد جنح الشعر المعاصر إلى أساليب مختلفة في
التنصل من مشقة الانتماء، وهمومه ومسئوليته المعقدة.
وربما استخدم مفردات مفضلة «موروثة» لدعم وظيفة
جديدة لا تخلو في باطنها من مرارة.

- ١٢ -

لقد كثر الحديث في العلاقة بين الشعر المعاصر
ورواد طريقه. وأنا لا أميل إلى التعميم. أريد أن أفد عند
قطعتين صغيرتين لأدعم سياق المناواة والانفصال:

أيهذا البلد الشاسع مثل الأحجية

القنى في يم نفسي

واسترد الأغنية

هذا هو الروع السابق بمبدأ الوجوه والالتباس.
وربما يتضح شيء من هذا الالتباس فيما يشبه الانقسام

في هذه القصيدة التي أحبتها ما يشبه مفهوم
الثغرة والوجوه أو الالتباس المفضل. قد تبدو العريشة
مكاناً مغلفاً اقتطع من المجتمع، وأريد به نوع من
التطهير. فالصلة ليست علاقة طبيعية فوق الشبهات.
والصباية ليست بأي حال شعوراً بالانتماء. أولى أن
تكون دفاع شعر عن الانفصال المزعوم. ويختفى هذا
الانفصال وراء ما يشبه طقوس التكرار. وقد استخدم
الشاعر الإحساس الشعبي بكلمات مثل صباية ولحم
ليوهنا أنه يخرج من ميدان بعض مستويات اللغة التي
تعوق دوز الانتشاء الذي أشاد به الشعر المعاصر
كثيراً. وقد وظف الانتشاء لخدمة الفردية الضيقة.
وأوثر أباريق دكنا، سيالة لحماية اللغة الجديدة
الخارجة على الجماعة المفتحة العرية.

خيل إلينا الشاعر أن اللغة الجديدة أسطورة جد
قديمة قوامها البكاء الذي لا أول له، وافترض نوعاً من
النموذج الأصلي حتى لا يبدو ما تعانيه اللغة من
صدائها مع لغة ثانية. واستعمل التكرار لخدمة هذا الجو
الأسطوري من ناحية، وإيهام السيوالة الدائمة أو الحياة
الممتلئة التي يظن أن الشعر فقدتها من ناحية أخرى،

فالمناوأة الظاهرة في النداء «الخاص» أو المطلب المستمر يتداعى في كلمات صلاح. لقد جادل شاعر شاعرا من قبله. واختفى الوجه الإنساني وما يشبه التواضع والتماس القوة من المجتمع ذاته في رفق. في القطعة الأولى صخب وكبر، وفي كلمات صلاح عذوبة ويسر وتلف على المجتمع أيضا. هذا ما حدث في سياقات أخرى حين يقفز «المعاصرون» الأبناء بين الهضاب والوديان، ويؤثرون الاضطراب ووعثاء الطريق. هذه ثقافة مضادة تخلق من الاسترخاء «السابق» الذي يظهر في حركة عطف الكلمات بعضها على بعض. لكن كلا الشعارين تأخذ القدرة على تأليف الكلام، ويتخيل أنه ذكي برى. كلا الشعارين يفهم العلاقة بين الفرد والمجتمع فهما لا يخلو من البساطة. لا أحد يريد أن يدقق في أمور الشعر والتفكير. إن بقايا الهجاء «الساحر» ما تزال تعبت بنا، وربما ساعدنا على تحليلها وإخفائها. وربما كانت بعض مظاهر اللغة البالغة الحداثة من تفكيك وقطعة أداة في خدمة ميراث قديم.

- ١٣ -

لقد أصبح من السائع أن يهجو الشاعر نفسه هجاء جذابا في نظر كثير من القراء:

إننا ذاهبان

معى كئيبى

سوف أحرق في كل أرض أجاوزها

بضعة

لأرى كيف صارت تقاويم جسمك

كيف استقر الزمان به

فإذا ندفنت كلها

بين النظام الذى ينتمى إليه النداء ونظام ثان يعطل الأول بعض التعطيل. كذلك الاختلاط بين الشاسع والأحجية. يراد تنقية الشاسع من راحة البصر. هل أريد من الأحجية «الحبية» أن المجتمع يتزاي، ولايستوعب المكاره والأحداث. ولماذا نصر على أن المجتمع قد تم تكوينه والحكم عليه، وأصبح شاسعا إذا تاملته أن تفهمه. لم الوع - أصلا - بفكرة الأحجية أو الإلغاز. هذا الولوج الظاهر في النداء الملتبس واليم أيضا. هل الأغنية المرجوة لوجه الأحجية واليم الشاسع. هل أصبحت الأحجية اللغوية طقسا من طقوس الفن. والمهم أن الشاعر يدعى أن «الأحجية» تقع في خارج نفسه. وأنا أشك في ذلك. الشاعر يسعى إلى المرارة سمعا، وقد مضى زمن الأغنية الذائعة التى تعتمد على جدول وشاطئ وحديث يسير. وهانحن نرمز بالتركيب اللغوى نفسه إلى صنعة التوتر والانقسام الذى لا يقبل التوضيح والتكامل.

انظر الآن إلى قطعة لصلاح عبد الصبور:

لكنى يافتنتى مجرب قعيد

على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة

كون خلا من الوسامه

اكسبنى التعتيم والجهامة

حين سقطت فوقه فى مطلع الصبا (١٢)

هنا تجد شاعرا لا يخاصم اللغة، ولا يعتمد على مفهوم الأحجية. فالوج الذى استحال فيما بعد إلى اليم أكثر تهنيئا. وربما كانت الجهامة أهون من البلد الشاسع. كذلك الفرق بين الندائين: أيهذا البلد وقول صلاح يافتنتى. الفرق الذى يختصر فروقا أخرى.

سنكون اقتربنا من الحفل

وانصرفت ربحنا

هكذا هكذا (١٣)

صار من المؤلف أن يقسم الشاعر على القارئ وعلى نفسه، وأصبحت البهجة بما يشبه التعذيب بدعا. هل أحرقت الكتب لأنها تحبب إليه الحياة والمجتمع. هل المقصد هو الإدهاش، وأن يتعزى المرء من نفسه إلى هذا المدى. ما هذا الحريق الذي يتحدث عنه كثيرون، وما الحفل المصاحب للحريق. هل يختلط مفهوم الحفل بعبادة الشيطان. هل بطل الشعور على الذات، هل تختلط الأحجية، والإدهاش، والشيطان في قرن واحد؟ هل بطلت صداقة الإنسان لنفسه وصداقته مع العالم أم هل يروض الشاعر القسوة رياضة قاسية؟

هل ترى القسوة التي أسوقها الآن مختلفة اختلافا في الأعماق عن هذا الجو؟

يامرسلة غزلتك في قمحي

في كرمي تاركة خيلك

ماكان اضل خروجك لى

تحت الدوح، وكان اضلك

ويلى منك ومنى ويلك

قولى لى قولك

مذ زمانين وميلى ميلك

سوف بشملى.. شمك

ويلك

وماكان اجل خروجك لى تحت الدوح وكان اجلك (١٤)

لعل هذه الكلمات «العذبة» لا تخفى تماما فكرة الأحجية والأوجه المتبسة. ولعل باطنها أن يكون أوفر قسوة من ظاهرها. إذا تقدمت الكلمات إلى الأمام بدا لنا أنها تعود إلى الوراء. لسنا أمام نمو واضح أو تقدم أو انبلاج. هذه الأحجية عميقة في تكوين الشعر المعاصر. هذا وجه ثان من الالتباس والوجوه المحتملة السابقة. تسير العبارات في اتجاهين : أحدهما مالوف، والثاني معاكس. أحدهما نسج، والثاني تفكيك. أحدهما يلغو أو ينيسط، والثاني يتردد أو ينقبض

لا نستطيع إذن أن نفرض النظرة عن فكرة «المصور» الذى ينكرنا من بعد بفكرة الإحراق السابقة. هذا «شعر شاسع» مثل «الأحجية». هذا هو «اليم» على الرغم من كل شيء. هذا مرج كمرج القصيدة السابقة لا يخلو من قسوة. كثير من الشعر المعاصر مشغول بفن المكر والقسوة. ربما كان المقصود من إحراق الكتب مناوشة رموز الشعر من بعيد على نحو ما تومي. هذه الكلمات التى تتسلل. عبث الشعر برموز الشعر القديم والشعر المتأخر والتصوف. وعبث بنفسه ورياضته للغة. كما عبث بلغة الحديث، وأقام نوعا من صرح غريب. عبث باللغة العالية التى نشأت إلى أحيانا: لغة الأوابد والصم الضالدة ولغة الترف والاسترخاء أيضاً. هذه غايات الشعر المعاصر فى «المصور» «الشكل» والقسوة ومطاردة المعنى والتواصل.

إن باطن هذا الشعر تعتيم وجهامة وانفصال أثير. لقد تحول فن الطفل اللعوب الذى أعجب به صلاح إلى طفل شيطان لا يحرق الكتب ولكنه يغرينا بالغبوبية «اللزبذة». لقد أصبحت مدامة اللغة ومخادعتها أربا يعنى الشاعر من أن يحارب الناس فيقلل منهم ما لا يحب.

كلمة تستطيع أن تثير الأريحية. الكلمات تحت الأغنية. وكأنما كان هذا التعبير تنبؤاً بعصر الأحجية والأوجه المتعددة والانتباس. لقد استنكر الشعر المعاصر على هزة الأريحية، وأعجب بالانتقاط والتدافع. ومنذ وقت بعيد قال الشاعر:

وتكون أمسية

مطر كخيوط الغزل

يقطعني وأقطع

وشوارع تنصب في جسدي

وأعبرها^(١٧)

هذه قضية ثقافة تشبه شوارع مزبحة لا تخلو من شجار. لا أحد يفرّج. ضاعت هزة الثقافة، وتغنى كثيرون بفقد التوازن، وخلا الشعر لنفسه فبرج في الجمع والتفريق، وكاد تأمل الإنسان يضيع وسط حرفة اللغة. إن الوردة جمالة الأوجه والأحجية واللياليك، كل هذا قد تعب من الفكر القاصد المستقيم أو النشاط المنبج المنير. كل ثقافة تسال عن المبدأ والمتنهي والصواجز وصياغة الأجزاء في كل، فهل هذا ما فعلناه؟

هل أدركنا أمد القتاظ ووسائل معالجتها؟

كثير من الشعر المعاصر لا يهون من المازق والتقاطع والبواعث المتضاربة. الشعر المعاصر يجرب كل شيء، قد يحسن القبيح إيماناً في لذة التجربة، ولكنه لا يستطيع أن يخفيه. ربما فضل الشعر رسالة غير منمقة أو فضل التعثر في الأشواك. ربما عبر الشعر ببياماته الساخرة - وما أكثرها - عن عوائق نصطنعها، ونحاول اجتيازها فتخفق. الشعر المعاصر يجادل جدلاً عنيفاً غلنا منه أن

كثير من الشعر المعاصر سام لا يوقر التواصل. من خلال اللغة تتخفى أو تتقاطع أو يعدو بعضنا على بعض. لقد خيل إلى أن القصيدة تقول إن اللغة قد أفسدها أهلها. أفسدها مجتمع لا يعرف للمرح حدوداً.

هناك شعر آخر يشبه هذا الشعر. ويذكرني بمفهوم النذير وجفوة اللغة: إما أن نغير اللغة وإما أن نهلك. لكن الشعر المعاصر لا يقيم حدوداً واضحة للرفض في قصيدة مشهورة عن حرف مشهور يسرد الشاعر كثيراً من الكلمات رامزاً فيما يبدو إلى الذكاء غير الطيب أو الحريق المرح الماكر أو الجموح الذي لا ينضبط. لقد عنى الشعر المعاصر بههم التوقيير. كل شيء مناوأة، والاختلاف في معارضها فحسب. قد يتسالم المرء - في هذا الضباب - عن بواعث عميقة: ولكن الشعر المعاصر منذ وقت غير قريب تسال قائلاً:

ماذا أصاب الكلمات لم تعد تهزنا

ولم تعد تسرقنا من يومنا^(١٨)

وقال شاعر آخر:

تستضيء اللغات بحجر الطفولة

في عصر تدينيها

فتسيل على الطرس

بعض مواويل من دمها

ثم تغرقها أحرف المد

في لينها

هذا هو تدهور ثقافتنا يرمز إليه طوراً بلحرف المد اللينة، وطوراً آخر بما نسميه عصر التديون. وفقدنا - وهذا موضع الأسى - علاقتنا الحميمة بلغة طاولات الزمان. لا شيء يسرقنا من نفوسنا الضيقة المفرغة، لا

والحاضر يتراجع. وصيغة الماضي «قد كان ياما كان» مزاج من رفض وقبول. والجدل الساهر بين الفرسان والوطن، فلا تعرف حدود الشجار وقواعده. لعبت كلمات صلاح عن الشاي ورتق النعال في عقول الشعراء. وورث الشعراء عنه أيضا فكرة التعالي، والغريب الذي يدهمنا، وما يزال الشعر مفتونا بالحزن وشيء من التصوف وإدعاء الضعف

أثر الشاعر ألا يتفكر لأنه مأخوذ بالقصص الشعبي المشهور الذي أرسى صلاح دعائمه أيضا. واجتمع في القصيدة عالم يتألف من الوحشة الماثورة، وأصطناع روح القص. والعنصر الثالث الذي يعطى لغيره معنى هو الجدل الباطني. وليس غريبا في الشعر المعاصر أن يتم الجدل بطريقة المراوغة والتسلل وأصطناع الطفولة وإكواب الموائد. كلمات تعزز الاختباء ومحاولة الانتقاء. مثل هذا الشعر كثير ولابد أن يسلم إلى أسئلة شاقة: أصبح أن الشاعر يرى ما لا يرى. أهارب هو أم مواجه. هل تكون لغة الطفولة مواجهة واضحة. هل تعرف قواعد الحوار وصلاحياته؟

أسلمني الطيف إلى الحرف فلنت بالاء الباء

كانت تتجرج في مستويات الضوء الحي

وتأخذ زينتها من أبهة الماء^(١٨)

ها هذا الطيف الذي يسلم إلى حرف علوى يعبر عن الامتلاك تتجرج الأوه في الضوء الذي أخذ زينته من الماء. أهو السلام مع المجتمع أم حلم العودة إليه! أهو تعبير عن غيبة أساسية. هل هذا النمط من التفكير تنكب للجدل وضياعه:

الأشياء يكرر بعضها ببعض، كما يقول الشاعر، وأننا نعيش في عصر «الجليد الجديد». لأمر ما وقرقى كثير من العقول أن التلقى نائم أو شارد يحتاج إلى من يوقظه في عنف عنيف يوشك أحيانا أن يرده إلى الذمول.

يخادع باب غرفته ويهبط

والمدينة غابة، جدر هنا وهناك،

ألوان، وجوه

يفقس بينها شجر

وأرصفت تسير يجر خطوته الغريب

يود يقيم في المقهى

وأكواب الموائد رفقة والنوم يعرف دربه

وتطن في جوف الغريب طفولة

قد كان ياما كان

فرسان تشجر بينهم وطن

وجاء السيل فادرعوا وخاضوا.

أه عن وجه الحبيبة قاتلوا

وعادوا مرة بالغار فابتسمت لهم أرض وطيبهم

دعاء النهر

يجلى عن أصابعه الذباب

تطن في أنيه أوجاع الصبا وخراطم الأعوام

يضحك تسترد العين لونا ضائعا وتطل^(١٩)

وهذه كلمات ثلاث: المخادعة والغابة والجدر. أظنها رموز الجدل الذي أومأت إليه. ربما لا يظهر على سطح القصيدة سوى البرس الذي تعشقه صلاح عبد الصبور. لكن طبيعة الجدل واضحة، فأكواب الموائد تنافس الرفاق،

الشعر المعاصر له ولعه الخاص بفكرة الأساطير، وحلم الميلاد الجديد. وله ولعه أيضاً من خلال هذا الحلم بعهد الذكورة الرائعة. والشاعر - بداهة - يريد أن يكون قديماً من ناحية حديثاً جداً من ناحية. وهذا مطلب شاق، الشعر المعاصر كثيراً ما يتسلل إلى الآبار الأولى، ويحلو له نوع من التصوف يخلط فيه الدراويش بعقائد الذكور والأرض التي تخلع قفطانها لتتسرج. هذا أسلوب في جدال المجتمع لا يخلو من غرابة.

حلم الميلاد الجديد يقتضي أن تكون الأرض خراباً أولاً، ويقتضي أن «تفجر كرة» الكون أمام الجميع، ويقتضي كما ترى أن نشيد بالفحولة المتصوفة أو التصوف الفحل: نحن مهمومون، فيما يعلم الشعراء، بقضايا عينية حسية لها أدوات متميزة من الغيب والإعجاز. وبعبارة أخرى هل يمكن أن يكون الإحلاج على بعض النماذج الأولية خيراً كله. إن ضياع ميلاد المجتمع في قضية ميلاد الكون أمر أثار التساؤل: نلك اننا نعتمد على عزيمة غيبية ولس مؤثر خفي التأثير.

أريد أن أقول إن النماذج الأولية طغت على أحد جانبي الجمل؛ وبسبب هذه النماذج هبب إلى الشعر بعض الذعر، بمفهوم العالم البكر و«الأحجيات» التي سادت الشعر المعاصر. فليست أحلام الميلاد الجديد إلا فناً من هذه الأحجيات وتسرب في عقولنا شيء من الفحولة القديمة التي كان الشعر الرائع يوصف بها. وجعل الشعر المعاصر يترجم الفحولة ترجمة خاصة أسطورية. وغاب بفضل هذا كله معجم آخر على حسي تجريبي حذر متري، قل إن هذا كان وما يزال بعيداً عن

إن شئت قصصت عليك تبايرج الوردة

أو أنباتك عن ورع الحنطة. قلت: أشاء^(١٩)

ألا يبدو لفظ الورع مهماً في سياق خلص من قبل للتبرج (غير المتبذل) والزينة والآلاء والطيف أيضاً. وهل هذا الورع إنكار لصنفات الجبل. هل تم النصر للورع:

فانضبطت فوق العشب، وما إن أدري

إلا أن قد تركت دائرة زرقاء

على مرمى البصر، وخلصت المرج يتيماً

قلت فيا للبرحاء^(٢٠).

لقد كانت كلمة «فانضبطت» مواتية لكلمة الورع. ولكن لماذا يضع الورع والانضباط وسط البمشة. أكبر الظن أن الورع يناضل عن نفسه بعض النضال:

قالت فاصبر حتى تنتصف الوحشة

واعتبر من نسق الأسماء إلى فوضى الأشياء^(٢١).

«نسق الأسماء» هو فيما أظن الشعر أو الشعر المعاصر بوجه خاص، وإن ينقذ الشعر المعاصر إلا ورع وانضباط، وصبر على متابعة فوضى الأشياء. لابد من روح متميزة من جدل البحث عن النصر والهزيمة. ولكن القصيدة لا تكاد تطنن، قد أخذت تعالج فوضى الأشياء بآلاء الحرف أو العاطفة اللغوية الجياشة. وأوشك الورع أن يختفي، في حجر اللف أو التصوف الذي أسكره الجذل بالكلمات. التصوف المتعالي على المجتمع. اقرا مع بعض كلمات الجذب والمجنونين:

أم همست: سيكون لقاء

فتململت وقلت ألا ما كل حبيب أمسك بعد

استرسال - سالي

وتساعت: لمن أشكو في حلى أو ترحالي

حالي^(٢٢)

العقل العربي المعاصر. (راجع القصيدة في كتاب أحفاد شوقي ص ٨٨، ص ٨٩، للأستاذ أحمد حجازي).

- ١٧ -

ما تزال كلمة «الورع» التي وقفت عندها حاضرة في عقلي. وبتت لو أحصى بعض القراء مدى شيوع هذا اللفظ وما إليه في الشعر المعاصر. لو فعلنا لكشفنا هذا الشعر. ربما لاحظت أن التبرج يناقش الورع منافسة واضحة. لعلك لاحظت أن القصائد أحيانا تتبرج، وأن الذكورة تتبرج، كذلك الإلهام والغواية وصعراء الورد. قل أن تجد فكرة أو صورة متواضعة حيية. ماذا تسمى أسطورة الخصب الجديد، وإحراق الكتب، ومقاومة اللغة والنحو، وشرب الشاي، ورتق النعل، هل تظلم بعض القصائد نفسها، هل يرجع أحد إلى ذاته في سكبنة وخشوع. هل يساعد التبرج أو التحدي على جدل خصب مفيد. ربما تقول إن التبرج لفظ أقسى من لفظ الحرية والحرية مشغلة الشعر المعاصر، ولكن الحرية كثيرا ما تلبس بالاضراب. والحقيقة أن كثيرا من المعاصرين يعدلون عمدا أحيانا عن إيجاد الاستقرار أو النظام المتحرك. يلبس فهم الحرية بنوع من الصغب العقلي والنفسي.

لست أدري هل كان كتاب أسرار البلاغة المشهور حرية ماجنة أو مضطربة. هل كان عبد القاهر يلتمس شيئا من أزمة الحركة بمفهومها الحسي والنفسي. لكن الشعراء المعاصرين يلذ لهم تصور عملهم فريدا غير مسبوق. الحرية تختلط في الأذهان بالإنعاش وعبادة اللغة والتبرج والاضطراب. هل تستطيع أن تلمس شيئا من تواضع ورع أو حرية حقيقية قوامها الإضافة في

كلام كهذا الكلام الذي يبجل أو يسخر من الدراويش وربما يمثل تمثيلا رمزيا فوضى الأشياء.

انحلت حدته في جب حياء محبتها

استحلت حرقته، رمت ناحية الحقل^(٢٣)

هل اشتبهت الحرية والتحلل من الروابط. ولماذا تصبح الحروف والكلمات بدائل من الناس؟ لماذا نحرص على تفريق اللغة. لقد غاب عنا عالم الجماعة الذي هو مصدر ثراء اللغة وثراء النفوس. هكذا تسلطت «ثغرة» أثيرة على الشعر، وأصبح شعار الحرية هو الثغرة، ولم يكذب يبحث أحد عن الحرية في ضوء التكامل، والإثراء. هل أراد الشعر المعاصر أن يقول إننا نصور واقعا لا يد لنا فيه. هل «يعكسون» بزعمهم أم يضيفون ويشيدون أعجب المعاصرون بالانفجار، والرعب، والشبهوات والكثافة، والانبهار، والخوف أيضا. وسميت هذه الاتجاهات أحيانا باسم الحدأة. هل الحدأة هي الخط من كرامة الحرية البائنة رغم الصعوبات، المضيق رغم العوائق، الكاشفة عن النور رغم الظلمات.

ما ينبغي أن نخلط الوسائل بالغايات: هناك فرق بين تفكيك الذهن وإعادة تكوينه، ولكن الملل المتراكم قد يبحث عن اصطلاحات براقية. الشيء الذي أريد أن أقوله أن الشعر ربما أسرف في فهم الحرية لأنه لا يعطى للتفكير أو الورع مكانا. أريد آخر الأمر أن أضرب مثلا من الحنين إلى ما يشبه الفوضى والغضاء والفيض:

إذا القلوب انكسرت

إذا بحار العشق والحنين فجرت

وأخرجت أثقالها وانهمرت

نعلم نفس في الهوى ما قدمت وأخرت^(٢٤)

قد يقول الشاعر إن هذا شكل من أشكال إعادة الميلاد، ونوع من الاختبار الموجه، ومجاوزة الإنسان لهيئته الأولى، وأنسلاخه من مشاعر يختلط فيها الوهم والحقيقة. فالقيامة فيما قال الشاعر لى هى حقيقة الحب لا وهمه. وما قبل القيامة وهم لا حقيقة

وأنا أقدر احتمالات النص منذ حيث المبدأ، وأسأل أيضا لماذا يلح الشعر على التدمير. هل التدمير المجازى ضرورى من أجل الفهم. هل القيامة هى المظهر الوحيد للاستجلاء. هل نعجز عن متابعة النمو البطئ متعثرين ومجاهدين، لا نمل من المجاهدة لماذا يصير كثير من الشعر المعاصر على ثغرة واسعة. أمناك سوط خفى ورامنا نهرب منه. سوط يتمثل فى الانفجار وما إليه. لماذا نصر ضمننا على نفى وجوبنا مع الآخرين. لماذا لا يستمر جدل ما، بأى معنى يمكن أن يقال إن الإبداع نعى للوجود. هل النفى يعيش بمعزل عن الإثبات.

أظن أننا قد شغلنا فى الشعر المعاصر بالاضطراب أكثر مما شغلنا بالبحث عن النظام. إن المعنى الاشتقاقي لكلمة الثقافة هو الزرع أو الصقل، الذى يحير باحثا هو الخوف الكامن، وتجاهل «معتولية» النمو وتلطفه وتجربته لحساب شئ فوق العقل، والمألوف، والمجاهدة. كيف إذن اختفت فكرة المجاهدة؟

إن الجدل فى مفهوم النمو جدل لمفهوم الحرية. لكننا نتمثل النمو خلاصا من الماضى والحياة والعلاقات. لا أوافق على هذا النمط من الحذف العنيف. لقد راعنى أن أجد فى بعض القصائد ولما بالفضاء، والفوضى، والفيض، ولما بربط معاناة الفهم بهذا الثلاثى المريب من بعض النواحي لأنه ينم عن سوء فهم لفرضية الجدل

النامى. لكن بعض الشعراء المعاصرين يولعون بما يسمونه التفجير، ويتناسون الصقل والتهديب والحدود. إنهم يؤثرون رعشة أو دوامة أو شهوة. لذلك اختلط التفجير بالجانب التلقائى «الجبرى» من الأحاسيس العضوية القاهرة فى بعض الأحيان. لقد قام التفجير على الحذف كما زعمت، وتملقنا التفكك على حساب التعالى والنظام. أو صار شعار اللغة هو «الدبوس الساخن» الذى «يعالج البثور»^(٧٥). لقد تناسى الشعراء المعاصرون أن الثقافة بدأت حينما تعلم أبونا آدم كيف ينجو من فكرة «العرى» المفضلة.

يقال إن الشعر هزة اللغة. وما أكثر الهزات التى تعيد قصة النزعات غير المصقولة. بعض الهزة احتراق. وبعض الهزة إنضاج. لكن هزة الشعر المعاصر أحيانا لاتعدل فى تصور أبعاد النصوص، لقد أنسينا أن التعاطف باب الفهم، لكن المعارضة والمنجزة البدوية قابضة فى الأذهان حتى اليوم. وكلمة الأصمعى المشهورة عن الشعر النكد الذى يحيا بالشر ما تزال ماثلة فى الأذهان. فالتعامل مع التجربة والنصوص واللغة غالبا ما يكون من باب «النكد». نحن لانتجبل - مع الأسف - النص الذى ندعوه، ولانقدر طاقته الكبرى على المقاومة. أخطر ما يربلجها هو «الحذف» التحكمى. لا أظن هم كثير من الشعراء إذا دعوا نصوصا أو قروها أن ينحنوا لها مبجلين. إن الانجذاب ليس أسلوبا معترفا به. فلا غربة كثر الخصام، واستبعاد التكيف والتناسق، وأصبحت العلاقات اللغوية خالية - أحيانا - من التضامن، والتضحية، والاعتماد الحر المتبادل. لقد أثبتت بعض النصوص حاجتنا إلى نقد الفكر القومى.

خاصة قوامها الضباب أو التفكك أو التصوف المتمحل لإخفاء التفكك. كيف يقوم هذا الفقد، وما علاقته بدور اللغة في المجتمع. نحن لا نعرف [ما نصنع باللغة وما تصنعه بنا. هذا هو الدرس الذي فهمته عن الشعر المعاصر].

ربما لا أشك كثيراً في أن ثم علاقة بين بعض الشعر المعاصر وغيبة لغة معينة ذات سطوة يتركز فيها اعتراف جماعي بنسق واضح من الاختيارات، لغة صنفية قادرة على الإلهام. وبعبارة أخرى أوضح هل ينم بعض الشعر المعاصر عن فقد أصلى في حياتنا اللغوية يواجه بطريقة

الهوامش:

- (١) مجلة إبداع، نوفمبر ١٩٩١ ص ٨٢، ٨٣.
- (٢) مجلة إبداع، نوفمبر ١٩٩١ ص ٩٦.
- (٣) مجلة إبداع، نوفمبر ١٩٩١، ص ١١٨، ص ١٢٠.
- (٤) على فنديل، الآثار الشعرية الكاملة، مركز إعلام للوطن العربي (صاعد)، ط١ ١٩٩٣، ص ٥١.
- (٥) الف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الحادي عشر ١٩٩١، ص ٣٨.
- (٦) المرجع السابق، ص ٣٧.
- (٧) المرجع السابق، ص ٤٢.
- (٨) أحفاد شوقي: أحمد عبد المعطي حجازي، ص ٧٨.
- (٩) المرجع السابق، ص ٨٧.
- (١٠) المرجع السابق ص ٩٨.
- (١١) المرجع السابق ص ٩٦.
- (١٢) المرجع السابق ص ١٠٠.
- (١٣) المرجع السابق ص ١٠٢.
- (١٤) المرجع السابق ص ١٧، ص ١٨.
- (١٥) قصائد مختارة: أحمد عبد المعطي حجازي، ص ٩٣.
- (١٦) المرجع السابق، ص ٢١٣.
- (١٧) أحفاد شوقي: أحمد عبد المعطي حجازي، ص ٤٩.
- (١٨) المرجع السابق، ص ٢٠، ص ٣١.
- (١٩) المرجع السابق، ص ٢١.
- (٢٠) المرجع السابق، ص ٢٠، ص ٢١.
- (٢١) المرجع السابق، ص ٢١.
- (٢٢) أحفاد شوقي: أحمد عبد المعطي حجازي، ص ١٥٢.
- (٢٣) المرجع السابق ص ١٥٢.
- (٢٤) والنيل أخضر في المعين: ص ٩.
- (٢٥) مجلة إبداع فبراير ١٩٩٢، ص ٣٣ - ٣٥.

ونستجديه في المهرجانات عند الشعراء من الأشقاء وغير
الأشقاء..

وشعر الأشقاء مع ذلك عزيز علينا وكلنا به ضنين
فنحن منهم وهم منا ولكنها آفة العروبة التي لا تزال
تشرّق حلوقها بالماء ويكل بعضها بعضا كأنها لا تريد
أن تنسى وصية ثار قديم وقبعت من وصية: وأحيانا على
بكر أحيانا إذا ما لم نجد إلا أخطانا. وإذا جاز ذلك في
سوق السياسة وما تنضج به من المنافع والأهواء، فإنه لا
يجوز في سوق الشعر والأدب، وأصحابه تصك
أسماعهم «لغة متوحشة» يتنادى فيها الغرب المتحضر
«بالطهير العرقي» في أوربا مما لا معنى له في قاموس
السياسة إلا أنه سب علني للعروبة والإسلام وأبناء
العروبة والإسلام.

والشاعر الذي أعنيه هو عفيفي مطر في ديوانه
الجديد «فاصلة إيقاعات النمل» الذي رسمتنا دار
«شرقيات» منه بأبذة من الأوابد، وشاءت أن تجعله في
حجم الكف، لا يكاد المرء يقلبه بين أصابعه حتى يعود
ليمسكه يخشى عليه الضياع، كما وقع لي بعد أن أخذته
من رسول «إبداع»، ففقدته لئلي التمسسته فلم أجده
حيث ظننت أنني تركته بين كومة من الأسفار إلى أن بدا
لي أخيراً بعد طول عناء خفيت معه أن يكون نملة أراد أن
يسخر مني سخرة النملة من سليمان، وأنا لا أقوى على
سخرية النمل. وأين أنا من سليمان، وسليمان الريح
غدوها شهر ورواحها شهر، والجن له مسخرات، وبين
يديه من عنده علم من الكتاب يقول له فيما حكاه القرآن
والضمير لعرش بلقيس «أنا أتيك به قبل أن تقوم من
مقامك».

وقد أشار الشاعر إلى قول النملة على ما حكاه
القرآن (قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا

فاصلة إيقاعات النمل

قراءة في المجموعة الأخيرة لمحمد عفيفي مطر

هذا شاعر لا أقول نباهي به الأمم ولكن لنا أن نقول،
وهذا أضعف الإيمان، إننا لا نحتاج معه كما لا نحتاج
مع غيره من الشعراء المجيدين إلى أن نتسوك الشعر

يحطمكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون) فى القصيدة الأخيرة التى رسم بها عنوان الديوان.

وإذ تقول نملة نكرة للنمل المعرف بالنداء والتوبيخ والتعريف فيتعلم الجن والنبي والملك وحشود الجند وتمثل الجماعة امتثال ضربات القلب للعاشق أرسالاً أرسالاً فيستنقنون.

كان النملة كانت وهى نكرة أعقل من النمل المحلى بالآلف واللام، اليست هى التى انتقدت أمة النمل من الهلاك تحت وطأة سليمان وجنود سليمان؟

او ليس هذا هو ما يرموه الشاعر أيضاً إذ يريد أن ينفذ أمته من الهلاك وهو يكلمها باللغة التى يدمدم فيها الصراخ بين المشارق والمغرب فى لحظة يتأدى إليها من أعالي البروق وتتقابل فيها الإشارات

سرت من أعالي البروق الإشارات ، متهمة او شامية ام يمانية ام شطايا دم يتضفى بين الفراتين والنيل لا أفق إلا بالصراخ الجليل

وإنما تقامر اللغة بهذا التقابل لأن البروق تزجى الإشارات إلى ما ينبغي لها من مصير. ومصيرها يتفرق فى شطايا الدم الذى لا معنى للافق فيه إلا بما يحتاجه من صراخ المعذبين وعويلهم.

يدمدم فى حبك من سماء تهدم بين مشارقها ومغاربها

انت لم تحتمل

وهى لم تحتمل

هى رعشة النمل التى تسرى فى الكون ولم يبق لها إلا أن تتسلل فى خفاء هو أشد ظهوراً من الظهور. لانه منك وفيك وهذا هو الألم الذى ليس بعده ألم

كان نمل بلا عدد يتسلل منك وفيك قبائله
- فى ضراوة زحمتك -

فكككك وبينكما شهقة ومسافة دمع دليل ويستهل التاريخ الإنسانى بالقتال، والقتال فعل الوجد، ويدور مغزل الدم بعد أن تسخر الأبواق من الضحايا

فى البدء كان قتالها، وفى البدء أبداً يكون قبيلة تساق قبيلة، لكبارها القتل

ولصغارها أزيمة أسر تدرب فيها على

قتال العبودية المنجورة باستكانة الجوع وسخريه الأبواق

وهكذا.. يدور مغزل الدم بين مشارقها ومغاربها) وهو مقطع بين قوسين لأنه أشبه بالقانون الطبيعى الذى لا يتغير بتغير الزمان وهموم الحداث

وتدوى المساة مرة أخرى بين المشارق والمغرب، لا تترك شيئاً إلا أتت عليه من الجوارح إلى الاعضاء، حتى العرى يتبعثر وهو بين القضبان.

وبين مشارقها ومغاربها كنت تسقى جوارحك الريح، أعضاؤك الرمل والموت بوق يجلبلج كان الشتاء البهيم يبعثر عريك فى السجن وهى بكامل زينتها انتظرتك تسلسل - عبر الصفيح وأعمدة الصاج والصلب بارق اقراطها وخلخلها وظباء

التخطر ما بين عرى ووشى زخارف هل مستحيل
يلوح أم ممكن أبدى نهاياته بدؤه؟

وماذا عسى أن تكون هذه القصيدة بعد ذلك إلا أنها رسالة الشعر تحملها إيقاعات النمل، وهى فى حقيقتها إيقاعات الزلزال المدمر تنوء به الكلمات الدائمة التى تولج الشك باليقين، والتواريخ فيها تمحو التواريخ، وصيد الكلام يفر ويدنو ولا تبقى بعده إلا زفرة تهدم فى دعة صامدة

وإذا كان النمل يختفى فى عرق الرسامين والنحات فذلك لأنه يظهر فى الأهرامات والمومياء وأقواس النصر وهياكل الحضارات ليكون عليها شهيدا.

(ها هو.. تقوده الرائحة ويقول الإيقاع وأهوية الحاربي وخفاء المجازات يكتم اشغاله فى أرسال خيطية، اسود ورماديا وبين بين، أشقر وأسهل وأصعب ولا يعلن عن حضوره فى عرق الرسامين والنحاتين وهو الموكل فى توالى الدهور بنقل الأهرامات ورماد المومياء وأقواس النصر وهياكل الحضارات - ذرة ذرة - إلى خلاء الشكل وأبدية الفراغ المنبسط الذى تعود إليه التراكيب ونضالات المعانى من مستنبت الكون فى الحروف).

عالم مكتظ بالأسماء التى تتناثر على غير هدى ويرجى بعضها بعض فى زحام باروكى رهيب يبلغ حد المستحيل. وكيف يمكن أن ينقل الأهرامات ورماد المومياء إلى خلاء الشكل وهل للشكل خلاء أو هل للأبدية فراغ وكلاهما فى قاموس الشعر مفعم بالرؤى والذكريات؟

ولكن الكلمات فى هذا الشعر هى كل شئ، والكون كله كتاب لأنه تجنيس وتلبيس:

(نقاط من الأحبار المتسربة بين سطور الكائنات ومنون الخلائق تهب غير المكتوب شفاقية الانتقال إلى أجناس النطق تزيد وتنقص أقل القليل فتدب عواصف الممكنات فى كل شئ واختلاسات مرحة وتفككات إرادات تنقل القنبلة قتلة والجسد حشدا وتفتح الرعية تقبح الرعية والفدر عذرا وتلفت جموعها ببصيرة الزلزال واشتباهاات المسالك فى المسالك فستبدل مواقع الأصوات فى عماء الحلق).

وهذه الصبوة اللغزية هى التى تفضى بالشعر إلى ما يمكن أن نسميه بالكلمات الذبيحة التى تتأرجح بين محياها ومماتها فى نزق خاطف وكنتها سياط تلهب العقل قبل أن تكون حرفاً تمر بمصير الإنسان.

كسف الظلمة والعصف كتاب من دم الشاهد إذ تسفى به الريح وتعلو فى سماء القول والصرخة قبل الإيجديات وتذرو شجر الأقلام بين الأبحر السبعة من حبر الظلام

هكذا مرتجع الطين إلى مقدوره قبل الكلام،
هكذا مرتجع الحرف إلى ظلمته الأولى

فلا الشاهد يستبقى ولا يبقى شهيد كان ما كان احتمالا، لم يكن إلا ظلام صبوة كانت بغايا القول فى الأسواق فاستبدل قراءتك فى ذاكرة المحو استمع يا أيها الراوى إلى زلزلة الرجوع وتاويل الكلام .

وهذى الريح فى اشرعة البحر سوى نفحة
ارغولى

وهذا الصخر إلا اعظمى

واخيراً لا يسعه إلا جلد النبيحة:

هل سوى جلد النبيحة

بعد أن ينصرف الجزار - رقا وخرائط

للسموات والأرض

إن فلنكتمل بعد تمام الذبح

لا أوسع من جلد النبيحة

لا ولا أبلغ من صمت الذبيح.

وماذا بعد صرخات الاحتجاج التى يرسلها الشاعر
إلا درعية مديح وهى من الشعر الموزون المقفى؟

تركتم دعى سببا فليس يجبره

عدو يداجى أو صديق يصاول

وحمّ قضاء الليل فلما وظلمة

وقد حبكت دون الفرار المخاطر

والوجه فى المديح:

فشدّ باوتار المدائح نفعة

يرتلها الدمع الحزون المناضل

ومهما قيل فى الوزن فالبيت من سلالة أخرى غير
سلالة الشعر الموزون المقفى هى سلالة العالم المرتجف
الذى تغشاه الفوضى وتتناثر فيه الأشياء المتباينة من

وهذا المشهد وهو أول مشهد من قصيدة اكتمل
نبيحا هل هو مخاض جديد للمعرفة الشعرية أو هو كلام
قبل الكلام؟

ولكن الإرادة الشعرية لا تتحمل فى الجواب فيها هو
الشاهد يقف فى أبهة السوق وحيداً وهل هو إلا للشاعر؟

كان طفلاً فر من قافلة البهو التى تغرب فى
ذاكرة الرمل الخفى وانجاس الدم والثار وفوضى
الرجز الهائم فى هيمنة اللهجة والخوف وحيداً
كان فى أبهة الختل وطقس الحلف الكاتب ما بين
خُتون يعرض الصيد ولص يشتري بالرعب
شحاذون فى الساحة، أضواء دم من سالف القتل
سبايا، جوهر من أعين الموتى، عظام بليت فى
قبضة النماس، هرج وبخان قسطلانى على
صالحته يشتبك البرق وتهوى كسف الظلمة
مصيرة معلق بين كلمات يقولها ينزوى الشاهد ما
قليب الروح والأفاق أم يكمن فى مستفعلن ماء
السلالات ويجد الفتح والوقت فضاء دامس بين
جحيمين رفات الأهل - صيد الغرياء للقطا والنوق
والأرام:

وتتعاقب المشاهد تعاقب الليل والنهار ولم يبق له فى
أخرها من درع إلا الولاية ولا ملك إلا ما خلف الرحالة
للماضين، يسمع الشاعر ما يلقى الملوك والوزراء ورجال
الحرب والتجار عن الأرض التى كانت رخاما لنا تنقشه
المهرة بالرقص وعن أزمته طالت بها الأدمر

وهل هذا الثرى فى هداة الوديان إلا خطوتى
فى الموت أحقاباً

النجوم والكواكب إلى رشفة الشاي والكون المنتشى
بالضجيج ولذلك كان مصير ذلك الشعر وما يجانسه
التسليم بما تتي به الأقدار.

أنت - يا أيها الشاعر المنتشى بالخرائب والذكريات
وحيد وجمجمة البحر قد فغرته الرياح على الرمل
وانتشرت لمطيمات الدهور مفتحة في اهتراء المجازات

فاشحذ أسفة صمكت حتى ثمر الطرائد واقعد
على مرصد من متون مقدسة يكتب البرق آياتها
بالصواعق والنار يرسمها سمكاً وهياكل أحصنة
ووعول وأحطابك انتشرت والجذاذات من خشب
الروح تقدم للقرابين والصيد منفلت في براح
القصيد .

ثم في قصائد هذا الديوان شيء لا تخطئه العين هو
عودة الشعر بالموتى من الآباء والأجداد وكأنهم شهود
على العصر وشهود على مصير الشاعر.

في اصطلاح التشديد التي يتشدّ فيها على مهرة
النشيد سرج المطالع يغرل هو القطيفة والحرير المنعم
ووشى المرامم الذهبية، ومراث هي زحام الأفاق بمواكب
الدم ويطانح الشهداء، ومدائح نساجين لم يتركوا خيطا
من الغيم والأفلاك إلا نسجوه

في هذه القصيدة ثلاث رشفات من قهوة الفجر،
فالثالثة منها.

ورشفة أخرى..

وريق البن منسوج بانفاس أبي

الملج في النوم الأخير

وهو في إشراقة الحيرة

القي جسد السعي

ارتخت أعضاؤه فوق سرير السنط والجميز

ألقي من يدين ارتختا مفتاح أهراء من الرغبة
والخوف، القوت في قدميه سبل الوحشة

والركض الدمى

ثم يعود الشاعر بعد ذلك فينادى الشعر:

أيها الشعر الذي يقطر بالطل وبالدّم تهيأ

أيها الشاعر في الموت الجليل

شد أوتارك وانفج دمك الملهم في النأي انتقد
واعصف بانبواقك عصف الماء في الطوفان

جلجل يسلاات قواف من رميم الأهل

ها أهلك في الموت يخمون.

هل هو بعث جديد أو هي أصداء أخرى للحياة
المكدودة تنقذ فيه اللغة الأشياء من الفناء أو هو موكب
جنازتي يضيف الشاعر إلى مواكبه التي يكتظ بها شعره
وهو بين شوق الرغبة وأنين الخوف

ولا في وجه هذا الشعر، شعر الخرائب والانقراض لا
للجمال ولا للوضوح، بل هي اللغة الخشنة القاسية

شمس تميل

وسرب الطير منفرط ومتعقد

.....

فاترك لنخلتلك الفرعاء ما تجد

من خضرة معجونة بالطلع لا تلد

أو غيمة قد بدد الزجاج غرتها

ما بين اقواس الزجاج الصلب لا ماء ولا يزيد

خمسون من زنك وقصدير

أم العمر الذي ولى

أم البلد؟

خمسون أم سعف يذوى

أم الجسد

أم رمة بالشيب ترتعد

كل هذه الجلبة كان الشاعر ينظر فيها إلى قول
القائل:

وإن امرؤا قد سار خمسين حجة

إلى منهل من ورده لقريب

فهل يلام الشاعر على لفته ويقال إنه بذلك يحيا في
الماضي وفي عصر أصحاب المملكات وأن مفرداته تحرمه
من الانفتاح على الحياة والواقع؟ أو نقول إنه يستدعي
الماضي إليه ليقيم فيه وجوده ويناجز الواقع التجريبي
الذي لا معنى له ويناجز معه اللغة المزيفة ليتشبث بلغة
الشعر التي يسميها هيدجر لغة الوجود الأصيل!

يحيى حقى بين مترجميه*

منذ عام ، مضى عنا يحيى حقى الأديب الفنان الذى أحبه كل من اقترب منه أو قرأه . وبعد شهرين من رحيله لحق به الدكتور السيد عطية أبو النجا - مترجمه وصديقه الذى عاش حياته بعيدا عن الأضواء والضوضاء ، وعُرف فى الأوساط الدولية بـ «عميد الترجمة العربية الفورية» .

وموضوع هذا المقال يتطلب أولا التعريف بهذين المترجمين اللذين «قبل» يحيى حقى أن يقرن اسمهما باسمه : فهما ليسا مترجمين فقط بل هما من أهل «القلم» . وأصحاب مؤلفات مرجعية فى مجال النقد والأدب.

* شارل فيال والسيد أبو النجا

شارل فيال من أعمدة الدراسات العربية والإسلامية بجامعة «إكس» الفرنسية . عاش طويلا فى سوريا ومصر حيث جاء فى شبابه مبعوثا إلى المعهد الفرنسى . تتلمذ على أعلام المستشرقين أمثال جاستون ثويت وريجي بلاشير ، وتردد أثناء مقامه فى القاهرة - حسب قوله - على طه الحاجرى وعبد العظيم عبد الله، والأب جوميه ، ومجدى وهبه والآباء النمونيكان وغيرهم من المفتحين على الثقافة العربية والفكر الأوربي . أجرى بحثا عديدة فى الأدب واللغة ، ترجم مقتطفات هامة من أعمال الجاحظ مما يدل على

تمكنه من اللغة الرصينة الجزلة . وعهدت إليه دائرة المعارف الإسلامية بكتابة المادة المخصصة «لل قصة» : كما نشر العديد من الدراسات عن تطور الأنواع الأدبية وارتباطها بالبيئة والمتغيرات الاجتماعية . وربما كان أهم ما كتب فى هذا المجال الرسالة التى تقدم بها إلى جامعة اكس للحصول على دكتوراه الدولة فى الآداب وعنوانها : «شخصية المرأة فى الرواية والقصة القصيرة فى مصر من عام ١٩١٤ إلى عام ١٩٦٠» . وفى هذه الدراسة التى تجمع بين الأدب والسوسولوجيا اعتمد فيال اعتمادا كبيرا على مؤلفات يحيى حقى وأقر له بالشكر

والعرفان في مقدمة رسالته (١٩٧٩).

أما السيد عطية أبو النجا فقد سار في الطريق المقابل ، اتقن الفرنسية عن دراسة وممارسة في باريس حيث عاش مبعوثا وطالبا بجامعة السوريين العريقة ، ثم استأذا بالدراسة العليا للمترجمين ومترجما في المنظمة الدولية للترجمة والعلوم والثقافة (اليونسكو) قبل أن ينتقل إلى الأمم المتحدة عام ١٩٧٤ مع دخول اللغة العربية كلفة عمل فيها ، وهكذا اشترك في اختيار المترجمين الأوائل وتدريبهم في المرحلة التجريبية التي توجت بإنشاء أول قسم للترجمة الفورية العربية في جنيف عام ١٩٧٧ ، فكان أول من تولى رئاسته على مدى أربعة عشر عاما . عشق الترجمة وادرك أهميتها فنقل إلى العربية ، **الغريب ، الألبير كامو و الملكة الميتة ،** لمونترلان وهما من روائع القرن العشرين (١٩٥٥) . وفي عام ١٩٦٦ وضع قانونا نمونجيا للمصطلحات المسرحية وأتبعه بسلسلة من القواميس المتخصصة يضيق المجال عن ذكرها . وبعد حصوله على دكتوراه الدولة من

جامعة السوريين برسالته المعروفة عن **المصادر الفرنسية للمصرح المصري** ، (١٩٦٩) كرس جهوده للتعريف بالفكر والإبداع العربيين سواء بالترجمات أم بالدراسات العديدة التي نشرها في الدوريات الفرنسية على مدى خمسة وعشرين عاما ومن أهم مساهماته في هذا المجال الدراسات التي كلفته بها دائرة المعارف العالمية .

Encyclopedia Universalls

والتي بلغت في مجملها حوالي ثلاثين مقالا عن أئمة الأدب العربي المعاصر أمثال **أحمد شوقي و طه حسين و نجيب محفوظ و يحيى حقي** وغيرهم .

وترجع الصداقة بين يحيى حقي وهذين المترجمين الأدبيين إلى الستينيات حين كان مستولا عن **«الجملة»** ، واستطاع حينذاك بما عرف عنه من حس مرهف وذكاء ملح أن يكتشف العديد من المواهب الواعدة التي سطعت فيما بعد في مجال الأدب والنقد ، يقول **شارل فيال** في مقدمة كتابه للذكور أنه حين تعرّف على **يحيى حقي** «سحره» بمشاعره الإنسانية المعيقة، وكان يحول له أن يجالسه

ليستمع إلى نكاته المصرية العذبة ومداعباته التي لا تخلو من تهكم برى . كان فيال شامنا شأن الكثير من المستشرقين مهتما باللغة الدارجة أو «اللهجة» المصرية وكان يعرض على **يحيى حقي** ما جمعه في هذا المجال ويستشيريه فيما يكتبه عن استخداماتها في الأدب المعاصر «استعدادا لنشر قاموس» في هذا الموضوع . وما من شك أن **يحيى حقي** كان حجة في ذلك وأنه كان من بين الأدباء الذين «طعموا» قصصهم ببعض العبارات الدارجة لكنه كان يعارض تماما «الكتابة» بالعامية. أذكر أنني يوما طلبت رايه فيما يدعيه البعض من أن استخدم العامية يضيفي على الكتابة طابعا واقعيا ، وعندئذ أحتد **يحيى حقي** (ونادرا ما كان يحتد !) ، وأجاب على الفور بأن هذا الادعاء وليد الكسل والجهل ، وأن الأدب الحق لديه وسائل عديدة لإضفاء الواقعية على الأدب دون اللجوء إلى العامية؛ وعلى من يحترفون الكتابة أن يتقنوا القصص أولا قبل أن يفكروا في «استخدامات» العامية «وانعاه» كان **يحيى حقي** شديد الغيرة على اللغة العربية ، وكتابات النقدية بالذات تؤيد هذا الرأي بما لا يدع

مجالاً للشك ؛ بل إن اختباره لترجمته كان يخضع أيضاً لهذا العنصر الهام من بين معايير أخرى ستحدث عنها فيما بعد . وهو حين قبل أن يقوم **فيال** بترجمة «**قتديل** أم **هاشم**» رغم أن العربية ليست لغته الأصلية ؛ فذلك ثقة منه في أن هذا المترجم - الأستاذ - بحكم تخصصه - وما لسه فيه عن قرب - قادر على «الفوص» في ثنائي الن.

أما **السيد عطية أبو النجا** - مترجم «**حقيبة في يد مسافر**» و «**البوسطجي**» فقد ربطته بـ **يحيى حقي** اهتمامات فكرية وتجارب إنسانية مشتركة جعلت علاقتهما تتحول على مر السنين إلى صداقة أسرية حميمة كانت لقاءاتهما مصدر سعادة للكبار والصغار الذين كانوا يقرون **يحيى حقي** بحب وشغف مما يدل على قدرة هذا الأديب الصالح على الوصول إلى عقول وقلوب مختلف الأعمار . ولعل الأصدقاء الذين حضروا بعض هذه اللقاءات يذكرون كيف كان الحديث يتنقل في حرية - وحسب ما يقتضيه الحال من التراث القديم إلى المعايير التي يجب أن تحكم التجديد، من كبرى المدارس النقدية إلى أدب

الأطفال، من الحكايات الشعبية إلى الأساطير اليونانية، وما إلى ذلك من الموضوعات الحية التي لم يكف **يحيى حقي** من الاهتمام بها حتى بعد أن ضعف بصره فصار يكتب في «الاستماع» إلى البرنامج الثاني وصوت الأصدقاء «القراءة»

ظل **يحيى حقي** على صلة بمرديه حتى بعد أن كف عن الكتابة وكانت وسيلة الوصل حديثه الطلح، الأخر بمعلومات جمة عن حضارات الشرق العتيقة والثقافات الأوروبية أو الغربية المهيمنة على العالم المعاصر. لم تكن هذه المعلومات وليدة القراءة فقط بل والمعيشة أيضاً، فقد تنقل في شبابه بين القرى المصرية حين عمل في السلك القضائي؛ ثم بين العواصم العربية والأوروبية أثناء عمله في السلك الدبلوماسي كذلك عاش صديقه: **السيد أبو النجا** تجارب مشابهة: فهو ابن الريف المصري الأصل الذي نزح - طلباً للعلم - إلى القاهرة ثم إلى باريس؛ قضى ثلاث سنوات في أسبوط التي تدور فيها وحولها مأساة «**البوسطجي**» قبل أن ينضم عام ١٩٦٨ إلى أسرة الأمم المتحدة التي استطاع بفضلها أن يعيش في كبرى العواصم

الثقافية الأوروبية منها والأميركية ، إلى أنه وافته المنية في فبراير ١٩٩٣ . كان من الطبيعي أن يتبادل الصديقان الرؤيا والآراء عن تجاربهما المتعددة في صعيد مصر - حيث «اصطدم» كلاهما بعقلية جامدة وحياة جافة محرقة تتعارض مع تطلعات الشباب وخارج حدود مصر الجغرافية ... في تلك البلاد البعيدة عنا - إذا قيست المسافة بالأميال وتقدم الإنسان ... القريبة منا بنفسوها المادى وغزوها الفكرى... في تلك البقاع النائية «عاش» كلاهما «**الغربة**» المادية والحضارية بما تحتويه من حنين وسراء ... وضراء ... خبر كلاهما ما يستشعره «**الشرقي المسلم**» من «**حصرة**» وإعجاب، وتساءل كيف يلحق بالركب دين أن يفقد هويته وما تبقى لديه من قيم إنسانية قد يفقدونها الغرب ... لكم تجول **يحيى حقي** في أوروبا بشكل عام وفرنسا بالذات ، «مسافراً» يحمل في «يده» حقبة ملأى بالتأملات ، فماذا لو نقل «**السيد أبو النجا**» مقتنيات تلك الحقبة إلى لغة «الأخر» ؟ هكذا انطلق **السيد أبو النجا** «بترجم» «**حقيبة في يد مسافر**» ، وكان في نفس الوقت يقوم بمراجعة بروفاات

بعض أعماله له تحت الطبع في الجزائر . وتشاء الصدف أن يأتي لزيارته في باريس الصديق الأديب **عبد الله أمازور** المسئول عن المطبوعات الفرنسية في دار النشر الجزائرية ويرى الفصول التي تمت ترجمتها من كتاب **يحيى حقي** ، ويغادر باريس حاملاً إليها في حقيبة ليقراها على مهل ويعطي رأياً «فنياً» في المشروع. وسرعان ما جاء الرد في صورة عقيد للنشر ... ويلغ من حماس **أمازور** أنه رفض الانتظار حتى ينتهي **السود أبو النجا** من ترجمة بقية الكتاب ! هكذا ظهرت «**حقيبة في يد مسافر**» وهي تحوي ستة عشر فصلاً فقط تحت عنوان «**مصري في باريس**» في طبعة مشتركة بين دار ماسبيرو الباريسية التي تشجع نشر إنتاج العالم الثالث، والفكر الطليعي وبين الشركة الوطنية الجزائرية للطباعة والنشر SNED (١٩٧٣) .

كان هذا أول عمل «متمسك» يقدم **يحيى حقي** إلى قراء الفرنسية الذين كانوا لا يعرفون منه حتى ذلك التاريخ سوى مقتطفات من «**قنفذ**» أم **هاشم**، ظهرت في منتخبات الأدب العربي المخصصة للدارسين

لا الجمهور العريض . صدر الكتاب في ظروف سياسية وثقافية مواتية ساعدت على انتشاره، ونبوع صيت صاحبه ومترجمه ، نجملها على النحو التالي: في أكتوبر ٧٣ انتهزت إسرائيل لأول مرة في التاريخ منذ قيامها على الغتصاب «**بوالحديد**» والنار، والدسّ والمؤمرات، عام ١٩٤٨. وفي أواخر ذاك الشهر مات **طه حسين** الذي تعتبره فرنسا كرسياً لإشعاعها الثقافي في الشرق العربي الإسلامي فانبرت الأقلام تتحدث عنه؛ عن إنجازاته القومية والدولية واتجاهات الأدب المصري المعاصر. وفي ديسمبر ١٩٧٣ قررت الجمعية العامة للأمم المتحدة إدخال اللغة العربية كلفة عمل في لجانها الرئيسية، وترجمة الوثائق الأساسية منها وإليها... هذه الأحداث المتعاقبة المتضاربة أوجدت لدى الرأي العام تشوقاً لمعرفة المزيد عن هؤلاء «**الناس**» الذين خرجوا من «**الظل**».. من «**الصمت**» ليتحدثوا بلغة القوة والحق معاً، فلجبروا العالم على سماعهم ولسانهم... فبداية من ٦ أكتوبر ٧٣ قام «**مهرجان**» إعلامي غير مقفول لا شك أن المصريين الذين عاشوا تلك الفترة في فرنسا ما زالوا

يذكرونه حتى الآن. خرجت مصر من عزالتها وتباعت التعليقات المقررة والمسجوعة والمرئية تتحدث عن الذكاء الغد الذي خط خط بالرفيل بالما، بل كان المراسلون الصحفيون يجرون لقاءات مع الحاربيين ويريطون بين الصمود والإرادة القوية التي يمنحها شهر رمضان للصائمين مما أعطى صورة مشرفة عن «**إيجابيات**» الإيمان. وثارت مناقشات مستفيضة، شارك المتخصصون العسكريين فيها، أشادت بعظمة الذكاء المصري وبقوة التخطيط فيما أطلق عليه «**أكبر معركة بالدبابات عرفها التاريخ منذ الحرب العالمية**» .

وإذا كانت «**الثغرة**» قد غيرت مجرى الأحداث وخففت المديح المطلق الذي تحول إلى تساؤلات فإن توحيد كلمة العرب بشكل لم يسبق له مثيل قد عدل الدفة إلى حين. أيأ كان الأمر فإن العربي لم يعد في نظر الغرب هو الشخص المتخالف؛ «**المتوكل**» (بأسوأ معاني هذه الكلمة) الراضي بالأمر الواقع و «**المكتوب**» . لقد أثبت بأفعاله وقرارته أنه غير ذلك. والناس في شوق لرؤيته وسماعه يتحدث بنفسه عن نفسه «**هذه هي مهمة الأدب ومترجميه**.... ونحن لا نبالي إذا قلنا

أن حرب ١٩٧٣ كانت نقطة تحول خطيرة بالنسبة لاهتمام أهل الغرب بنتاجنا الأدبي المعاصر، فهو لسان حالنا - المنتصر يحظى بالاعجاب حتى لو كانت هناك إدانة لأعماله - وهذا كان شأن إسرائيل إلى ذلك الحين - والمهزوم قد يدفع للثناء لصالحه... ولكن الشفقة لا تبقى إذا أدت الهزيمة إلى الاستسلام... بينما يحظى « المقام » بالاهتمام والاحترام!!

ومع إعلان نبأ وفاة **طه حسين** انتقل التركيز من الحرب والسياسية إلى الثقافة.

سكت المدفوع وانطلق القلم... **طه حسين** يقرؤه المتخصصون بالعربية والمثقفون بالفرنسية. أعماله جزء لا يتجزأ من البرامج التعليمية في أقسام اللغة العربية والدراسات الإسلامية لا سيما على مستوى «الأجريجاسيون» المخصص لاساتذة المستقبل... وهناك أكثر من كتاب نقلته إلى الفرنسية أقلام فرنسية ومصرية لها قدرها مثل «الأيام» ترجمة **بهريس**، و «شجرة البؤس» ترجمة جاستون فييت، و «دعاء الكروان» ترجمة ريمون فرنيسيس... **طه حسين**

كان يؤمن بأهمية الترجمة فاقد واستفاد، وكان يفخر بأنه مترجم **راسين** و**أندريه جيد**... **طه حسين** كان صاحب مشروع

« عالمي » ركزت عليه الأضواء في تلك المناسبة: مشروع ثقافي يقوم على الترجمة ويرتبط بقضية الساعة وكل ساعة... قضية الحرب والسلام: ذلك هو مشروع « الشرق والغرب » الذي وضعه **طه حسين** حين كان مديراً للإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية وتبنته اليونسكو. ومن بين أهدافه نقل عيون الأدب العربي إلى اللغات الأوروبية الحية لتشجيع الدراسات المقارنة وإجراء حوار بين الحضارات في محاولة للتكامل و « التفاهم » بين الشرق والغرب يحل محلّ العداء السافر القائم على سوء الفهم... كان المسئول عن هذا المشروع في اليونسكو « مصرياً » هو **مؤنس طه حسين**.. والذي رشّح بدوره لتأبين أبيه في مجلة « أنباء اليونسكو » الشهرية المخصصة للأحداث الثقافية العالمية « مصرياً » من باريس هو السيد **عظيمة أبو النجا**، صاحب ترجمة يحيى حقي « مصري في باريس »... فكان

الأقلام المصرية التي تمثل أجيالا متقاربة متلاحقة قد تواعدت في نهاية ذلك العام الشهير - عام ١٩٧٣ - لتدوّ على كثير من التساؤلات المطروحة عن مصر المعاصرة. كتاب **يحيى حقي** في عنوانه « الفرنسي، كفيل بشدّ الانتباه، فهو يذكرّ » **الخطابات الفارسية** ، التي رأى الفرنسي فيها نغمة عشية ثورة ١٧٨٩ مع فارق كبير هو أن المتحدث هذه المرة ليس باريسياً « متخفياً » تحت اسم فارسي، بل هو مصري لحماً ودماً.. ينظر ويلاحظ ويقارن ويعطي رايه من خلفية ثقافية يعلم الفرنسي - المولع بال نقد لا يكف عن نقد نفسه - لما يعلمه من أن الإصلاح يبدأ بنقد الذات - يهيمه أن يرى نفسه في عين « الآخر » وأن يعرفه الآخر من خلال أحكامه هذه . والكتاب ليس مجرد صفحات من أدب الرحلات، بل هو - وهذا ما أبرزه السيد **أبو النجا** في مقدمته - تحفة فنية من العمق والإيجاز، تتحرك فيه الذكريات في صورة « صف أو شخص... » سلمة تتواتر فيها العنقشات بين مناظر وبورتريهات تمثل أعماط مجتمع

اليوم ، الفرنسي والمصري (ص ٨) و « نوع من المفسفساء يجمع بين الأفكار والملاحظات ، (ص ٩) . إنها رحلة فعلية ، كل ما جاء فيها « حقيقي » لا دخل للخيال فيه ، وكل من قرأ الكتاب فرنسياً كان أو مصرياً ، لابد من أن يسلم بذلك . لكنها رحلة قصيرة « زمنياً » ، طويلة « تاريخياً » حولها يحيى حقى هذا الفنان الذى يكره « السطحية » إلى رحلة فكرية فى اعماق النفس البشرية إنها - حسب قول صاحبا « رحلة سريعة قصيرة . فى ربوع أوربا بالهند فى حنايا الوطن طوافه متمسكة متوردة متشعبة بالقلب ،

عن هذه الرحلة يقول يحيى حقى أنه هو المنتمى إلى « تراث عريق ، أصيل متميز » خرج منها وهو يشعر « بالمسرة » بدلاً من « الاعتزاز » ويضيف « أكتذت الحضارة الغربية المشعل من يد العرب فقمعدوا هم وسارت هي ، ... ولكن هل كتب يحيى حقى الكتاب لجرد ذكر هذه الحقيقة المرة التى لا يجهلها أحد؟ لا ... ومرة أخرى نعطى الكلمة لترجمه السيد أبو النجاس كى ينبه قارنه إلى

« الإيماءات والإحياءات » التى تنصهر « فى طيات أسلوب » طبيعى ، متين ، جزل ، يميز هذا الأديب « الطيب القلب » الذى يداعب قارنه فى أخوية ، ويؤاخذها بلا سخرية » .

إن يحيى حقى يحكم ثقافته الموسوعية وعشرته الطويلة لأمالى أوربا يعرف جيداً مالنا وما علينا ، فهو يذكرهم بإنجازاتنا الحضارية التى استفادت منها أوربا - دون زهو - ويهيب بنا أن نأخذ بإنجازات العلم الحديث ، أن نترك التواكل ونتمسك بالدقة والانضباط ، لكنه فى نفس الوقت لا يتجاوز الإعجاب إلى الانبهار بالغرب... لا تحامل ولا تفاخر بل ملاحظة موضوعية ونظر ثاقب ، يقول للأوربي بين السطور . ما زالت فى الشرق قيم إنسانية أضاعتها المجتمعات الاستهلاكية .. وأخيراً فلن هذا الكتاب « يستهدف وصف عالمين متميزين عن بعضهما يمكن لعناصر الاختلاف بينهما أن تصبح مصدر ثراء لهما » (مقدمة الترجمة ص ٨)

نجد الكتاب ونفذ من السوق فى أقل من عامين ، وهو رقم قياسى

بالنسبة لأدب أجنبى جاد ، حياه النقاد ومن بينهم شارل فيال وعندما زار الرئيس ميتران مصر لأول مرة عام ١٩٨٢ وتحصن عن التعاون الثقافى بين مصر وفرنسا ذكر بالاسم يحيى حقى « صاحب مصرى فى باريس » . هذه اللغة الرقيقة من قبل رئيس الجمهورية الفرنسية كانت أجمل تنويع لعمل مشترك جذاب نجح فى تحقيق ما تصبو إليه أفضل الترجمات :

الا وهو التفاعل المطلوب بين الأديب والمترجم والجمهور .

كان من الطبيعى بعد هذا النجاح أن تأتى يحيى حقى عرضاً لترجمة كتب أخرى ، وهذا ما حدث بالفعل . لكن غيرته الشديدة على أعماله حالت دون إتمام ذلك . وقد يدبش البعض من هذا القول فنحن نعرف كم يسعد الأديب أن يرى أعماله مترجمة إلى لغات أخرى . أما يحيى حقى فقد تردى فى القبول ! لم تبهره الفكرة بقدر ماخشى عواقبها فهو أدنى من غيره بصعوبة تنفيذها ! وما من شك فى أننا نعرف جميعاً يحيى حقى « عاشق الكلمة » ... وكلنا يعرف كم هى أصيلة وحديثة

ومتشعبة تلك الثروة اللغوية التي ينسج منها خيوط بساطته الانيقة «**المتمنعة**» . ولكن كم منا يتصور صعبية نقل هذه اللغة الأصلية البسيطة الثرية إلى «رطانة» أجنبية ؟ فهم لغة كهذه والاستماع بها شيء وتحويلها إلى لغة أخرى شيء آخر... ومن هنا كان تردد يحيى حقي الذي كان يعرف كم هي صعوبة ترجمة النص لا الكلمة، واجه ذلك بنفسه حين نقل إلى العربية «**العصفور الأزرق**» للكاتب الرمزي ميترلانك: كلمته جملة، جملة من الأحاسيس والنبضات ... وجملته همس وظلال .. لم ينس **يحيى حقي** تجربته مع **ميترلانك**، وكثيرا ماكان يحكيه لي عن الأرق والقلق الذي عاشه وهو يبحث عن «مقابل» عربي لرموز **ميترلانك** كنا كثيرا مانتناقش في لعبة الترجمة الشاقة الشيقة الحافلة بمزالق خفية مبهات إن يعان إليها من يخلطون بين الأمانة والحرفية! كسان يؤكد دأتما أنه لا توجد «**مصادفات**» في اللغة بل طبقات ومستويات وظلال ننتقيها حسب الانساق وإلا تحول النص/الحن إلى نشاز .. ويؤكد ذلك السيد أبو النجاشي الذي عاش طويلا في حوار

مع أعمال **يحيى حقي** وصاحبها، وكانت الترجمة مهنته التي يمارسها يوميا ويضيف قائلا إنه طوال ممارسته لهذه الفن قلما صانف جملا غريبة محكمة الصنع على هذا النحو، فهي كالبنيان المرصوص لا يتحمل زيادة أو نقصانا وإلا اختل البناء. مرت أعوام دون أن يسرم **يحيى حقي** اتفاقا بهذا الشأن، وأذكر أنه في عام ١٩٨٦ كان على وشك إعطاء «**حق الامتياز**» لمثل إحدى المؤسسات المهتمة بترجمة الأدب العربي، لكن «**الصلفة**» لم تتم لأسباب عديدة من بينها اشتراطه الاطلاع على «**عينة**» من الترجمة قبل التوقيع البديهي على أي عقد، ثم الاطلاع على الترجمة الكاملة للعمل المختار قبل الموافقة النهائية على النشر .

أخيرا تم الاتفاق على ترجمة «**اليسطي**» و«**قنديل أم هاشم**»، وهما العملان اللذان صدرا عن دار «**دونويل**» في باريس عام ١٩٩١ تحت عنوان «صمة». ولنا أن نتساءل لماذا هذان العملان بالذات وهما من باكورة إنتاج يحيى حقي وقد مضى على كتابتهما أكثر من نصف قرن ؟

هناك عدة افتراضات: أولها أن **يحيى حقي** منذ صدور «**مصري في باريس**» عرف بوصفه من الأبناء والمفكرين المهتمين بقضية «التداخل» بين الشرق والغرب . وهذا الاهتمام هو الخيط الذي يربط بين هذه الأعمال التي ترتبط في الوقت نفسه بقضية «إنسانية» تشغل بال القارئ الأوربي خاصة في عصر مايسميه علماء الأدب المقارن «**ما بعد الاستعمار**» أي في وقتنا الحاضر، وهي: هل «الحضارة» - حسب المفهوم الغربي لهذه الكلمة - تؤدي إلى السعادة؟ وهل من صالح المجتمعات الشرقية (التي يدعى الاحتلال إنه «استعمرها» ليخلصها من «الهمجية») أن تأخذ بهذا المفهوم ؟ ثم ماهو مصير «الفرد» إذا اعتنق قوما «أجنبية» بإباها المجتمع؟ وأخيرا ماهي النتيجة إذا صدق السذج أن «النموذج» الأوربي يكفل السعادة؟

والرد على هذه التساؤلات يتلخص في كلمة واحدة تم اختيارها لتكون عنوانا للكتاب وهي «**صدمة**»... ولكي تكون أشد وقعا في نفس القارئ، كان لا بد من إعادة ترتيب للنصوص . لقد كتب يحيى

حتى «البوسطجي» عام ١٩٣٢، وظهر «قنديل أم هاشم» بعده بسبع سنوات، وكان من الطبيعي أن يأتي تتابعها في مجلد «صدمة» حسب هذا الترتيب الزمني الذي من شأنه أن يسمح للقارئ، بمتابعة تطور الكاتب. غيبر أن النص الفرنسي استبدال بالترتيب «المعتاد» ترتيبها آخر ينبع من مضامين الكتاب: يتدرج بالصدمة في خط «تصاعدي» حتى تبلغ الذروة.. والذروة هنا «هزة» الصدمة الأولى بين إسماعيل المعاند من انجلترا ومجتمع «السيدة» لا تودى بصاحبها إلى طريق اللاعودة. القنديل يطل بطلعه على البائسين، بارقة أمل تدفع لمواصلة المسيرة لعل لقاء بين العلم والإيمان يضمن تصديق الطمأنينة والسلام. هذه الصدمة بين الداخل والخارج أقل عنفاً من الصدمة الثانية التي تدور في أعماق البلد الواحد. بين مدينة «براق» أخذت بقشور الحضارة، وبين ريف غيبر حريص حتى الموت على التمسك بالموروث.. هذه الصدمة الثانية عنيفة هدامة قاتلة، لكن الترتيب «الجديد» وضع خصيصاً ليخاطب عقلية تعودت على التراجيديا الكلاسيكية التي تنتهي

بفاجعة مموية لتتحرك القارئ أو المشاهد تحت ذلك التأثير الذي يؤدي إلى «التطهير».. ترى ألم يفكر يحيى حتى في مثل هذا «التطهير» عندما أعاد نشر «البوسطجي» في «دماء وطنين»؟ اعتقد أن الرد بالإيجاب لا وافق على تغيير الترتيب في الكتاب.

إن الترجمة - شأنها شأن الإبداع - تأخذ في الاعتبار «المتلقي» أو جمهور القراء. الدولة أو المؤسسة تضع استراتيجية عامة للترجمة ولكن المترجم أيضاً يضع لنفسه استراتيجية يتبعها فيما ينقله الترجمة الأدبية تشترك مع النقد والإبداع في أكثر من مجال، فهي تبدأ بدراسة النص دراسة نقدية وإلا وقع المترجم في الحرفية التشويهية. ونحن نتحدث عن «الاستراتيجية» للمترجم فنحن نعني بذلك «تفسيره» للنص بفضل القراءة للمتعمقة التي تضمن تشبعه بروح الكاتب قبل أن يصبح بدوره كاتباً بدلاً في اللغة التي ينقل إليها فكرها وفناً إنسانياً حياً. ويكفي أن نقارن بين الترجمات المتعددة لنفس العمل الأدبي لكي ندرك أن الاختلاف من ترجمة لأخرى يرتبط بالمستوى الثقافي

والمعرفي واللغوي للمترجم بقدر ما يرتبط أيضاً باستراتيجية مرسومة سلفاً قد تخدم هذا العمل وتبرز محاسنه وقد تستهدف أيضاً تشويه أو تغيير مساره (دون حذف أو إضافة ظاهرة) لتحقيق غرض بعينه يرتبط بجمهور بعينه. فما هي الاستراتيجية المسبقة التي نستخلصها من «صدمة»؟ قلت في البداية إننا أمام مترجمين أدبيين ناقلين خطيائين بثقة يحيى حتى، وفي هذا الكفاية. هذا لا يعني أن «ذاته» المترجم غائبة بل هي متوامة مع صاحب النص نجدها في أكثر من موضع وإن ابتعدت عنه بقدر فلها مبررها في استراتيجيتها. **فبال** يسير في خطه «الاستشراقي» باختيار تعابير اعتادها الجمهور الفرنسي ولكننا نشعر أنه يفعل ذلك مضطراً؟ (مثل استخدام كلمة «قدوسية» بدلاً من «السيدة» أو «الست» إشارة إلى السيدة زينب لتقريب الفكرة إلى الأناضول. ومع ذلك فهو يعلم جيداً أن الإسلام ليس فيه قدوسات؛ وهو يحرص بطرق شتى على نقل «الطابع المحلي» حرص يحيى حتى على تسجيل تفاصيل الحياة الشعبية في حي هو جزء من كيانه ثم - وهذا هو الأهم - تسليطه

الأضواء على «شخصية» المرأة القانعة المتفانية في خدمة الأسرة، المتعبدية في محراب سيدها، الصامتة في معظم الأوقات لكنها نشيطة متحركة... مناجاتها حديث بليغ وحركتها مطالبة.. لاشك أن هذا كله يتمشى تماما مع نص - يحيى حقي ولكنه يتفق أيضا مع تفسير **فيال** اللاتل بأن الرواية - كنوع أدبي - خرجت إلى الوجود مع خروج المرأة المصرية من الصمت الذي فرض عليها لعدة قرون! هذه مجرد أمثلة سريعة تنشئ بشخصية المترجم، لكن هناك تفاصيل غيرها تستحق المناقشة نفصل تركها جانبا كي نلفت الانتباه أيضا لأهم ما نلاحظه في «**البيوسطجي**»، ففي حين احتفظ **فيال** بعنوان «**قندول أم هاشم**» الذي لاشك سيعطى للقارئ، الفرنسي تخيلات وإيهامات شبه أسطورية تعود به إلى الزمن الخالي نجد السيد أبو النجا يغير العنوان بقلم ثابت لمنع أي لبس منذ البداية: فهو يعرف أن **البيوسطجي** كثيراً ما يظهر في الأعمال الأدبية الفرنسية كشخصية «**كاركاتورية**»، خاصة **بيوسطجي** القرية الثرثار الذي اعتاد الأمايلى عندما يتباهون بخطاب أن يقدموا له كأساً من النبيذ فيذيع ما

يعرفه من أسرار.. هذه التداعيات الهزلية لو تبادرت إلى ذهن القارئ، الفرنسي وأرخت ظلالها على «**عباس**» لأسدته... عباس الثائر غير المتكلم الذي يقع في المصطور فيصم به الأمر إلى الجنون.. شخصية مأساوية هكذا أرادها يصيى حقي وحافظ المترجم على «جوهرها» بهذا التعبير المزدوج الهدف: فعندما صار العنوان هو «الخطاب المحتجـ» تحول مركز الثقل إلى «الخطاب» بما له من دلالات أدبية وقيمة فلسفية.. توقف الخطاب وانقطع حبل الاتصال وعاش كل في عالمه الداخلي في مواجهته الحقيقية أو تصورات الخيالية، يجتر مرارة الوحدة حتى الجنون أو الموت... أليست هذه مأساة القرن العشرين - خاصة في المجتمعات الأوربية الانعزالية - والتي عبرت عنها فلسفة الصمت والرواية الجديدة؟ ننسى «**كوسم النحل**» والصدوتة - جميلة وخليق والبيوسطجي ليتم التركيز في الصفحة قبل الأخيرة على سؤال ميتافيزيقي «ومن ألى في الدنيا دى كلها مـسـنول؟» وطلب تقطيع للخطابات المكتسوبة على «ورق

رخيص» و«صوت جرس الكنيسة الصغيرة يرق إشعاراً بموت...» الفقرة الأخيرة روعة في الإيجاز والتركيز على الحزن والعجز أمام الموت... والترجمة باختيار الألفاظ بل و«الصروف» وتواترها تكاد تسمعنا بقات الجرس الحزين المكتوم وخطوات الموت الوثيدة المتناقلة.. في لحن جنائزى صاغته يد شاعر موهوب!..

اكتفى بهذا القدر وأعترف أنني لم أوف الموضوع حقّه: فمازال هناك الكثير يمكن - بل يجب - أن يقال عن هذه الأعمال والترجمات... وما هذا المقال سوى انطباعات ورؤيا شخصية.. حصيلة لحظات عشقتها بالقلب والذهن والذكرى مع **يحيى حقي** وأعماله ومترجميه.. أسجل في الذكرى الأولى لرحيله تعجيذا لجهود فكرية وفنية متضافرة بين الأديب ومترجميه - النقاد المفسرين - انتقلت بفضلها صفحات مشرقة من الإبداع المصرى الأصيل إلى ضفاف نهر السين، حيث لاقت من الترجيح ما يشبه تمثيلها مع المعايير الإنسانية المشتركة التي ترفع «الأدب» من مصاف المحلية إلى رحابة الأفاق العالمية.

رحيل أنطوني برچس

فى الأسبوع الأخير من شهر نوفمبر ١٩٩٣ رحل عن عالمنا الروائى والنقاد والصحفى البريطانى أنطونى برچس عن ستة وسبعين عاماً وكان يعاني من مرض السرطان.

كان برچس كاتباً غزير الإنتاج أخرج أكثر من خمسين كتاباً. وله حوالى ثلاثين رواية أهمها:

— أى جديد قديم (وهى رواية أفكار)

— سيمفونية نابليون (وهى رواية تستعير شكل سيمفونية بشهرن البطولية وبحيوية روايات المغامرات عند (رافائيل سياتينى).

— ثلاثية الملايو (١٩٥٦ — ١٩٥٩) وتتكون من ثلاث روايات: «وقت لنصر» ١٩٥٦، «العدو فى البطانية» ١٩٥٨، «سُرر فى الشرق» ١٩٥٩. وهى صورة للملايو عند غروب شمس الإمبراطورية البريطانية وللعلاقات بين الأجناس، كما تصور حياة الرجل الأبيض فى الشرق فى سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية.

وقد أعيد نشر هذه الرواية عام ١٩٨١ تحت عنوان «اليوم الطويل يذبل» وهو عنوان مستوحى من قصيدة اللورد تينسن المسماة «يولسين».

وتبين الثلاثية أن برچس فى أعماقه محافظ (تورى) من طراز الدكتور سمويل جونسون فى القرن الثامن عشر، لا يستطيع أن يفيق من صدمة موت المحافظة وانحسار ظل الإمبراطورية البريطانية.

— حق الرد (١٩٦٠)

— الطبيب مريض (١٩٦٠)

— الدودة فى الخاتم (١٩٦١)

— دولة شيطانية (١٩٦١)

— يد واحدة تصفق (١٩٦١) نشرها تحت اسم مستعار هو جوزيف كيل

- البذرة الناقصة (١٩٦٢)
موضوعها الانفجار السكاني
- شهد المدينة (١٩٦٣)
- داخل مستر أندروبي (١٩٦٣)
صورة شاعر في منتصف العمر
لا يوانيه الإلهام إلا على خشبة
المرحاض. نشرها تحت اسم
جوزيف كول
- لاشئ كالشمس (١٩٦٤)
وهي رواية عن حياة شكسبير
- عشية عيد سانت فيلوس (١٩٦٤)
- رؤية للشرفاء المخرجة (١٩٦٥)
- رعشة النية (١٩٦٦) قصة
جاسوسية مثيرة
- أفندوبي في الخارج (١٩٦٨)
- M F (١٩٧١) وهي تقوم على
أسطورة من أساطير الهنود الحمر
أوردها ليوفي ستروس في كتابه
«مجال علم الإنسان»
- العهد الآلي (حرفيا: عهد
كالساعة ١٩٧٤)
- نساء بيرد الرومان (١٩٧٦)
- أباء، أباء (١٩٧٧) رواية عن
كيتس
- روما تحت المطر (١٩٧٨)

- ١٩٨٥ (١٩٧٨) أمجية يوتوبية
ساحرة، تسبقها مقالة طويلة عن
رواية جورج أورويل السماسة
١٩٨٤. وقد نقلت إلى العربية تحت
عنوان «المسلمون قادمون»
- رجل الناصرة (١٩٧٩) رواية
عن حياة السيد المسيح
- قوى أرضية (١٩٨٠)
- نهاية أخبار العالم (١٩٨٢)
قصة علمية
على أن أشهر رواياته هي رواية
«البرتقالة الآلية» (حرفيا: برتقالة
بقلب الساعة) التي ترجمها
إلى العربية وقدم لها محمود
مسعود، وصدرت عن سلسلة
«روايات الهلال» في سبتمبر
١٩٨٨. وقد بيع من هذه الرواية
مليون نسخة في أمريكا، ولكن هذا
لا يبرر قول الترجمة العربية على
الغلاف الخلفي: «هي أشهر رواية
في الأدب الإنجليزي المعاصر». هذه
صحافة رخيصة، كاذبة ومضللة في
أن واحد. وقد حولت الرواية في
١٩٧١ إلى فيلم مثير من إخراج
ستافلي كوبريك، يحفل بمشاهد
العنف والجنس، مما حجب أبعادها
الغوية الرقيقة.
يقول هاري بلاميرز في كتابه
«الأدب الإنجليزي في القرن

العشرين» (الناشر: ماكميلان
١٩٨٢) عن «البرتقالة الآلية»: إنها
قصة أورويلية (نسبة إلى جورج
أورويل)، ضد اليوتوبيا، تنتقد
الذهب الإنساني البرالي وتحرى
نواحي قصوره في وجه قوى العنف
والتخريب. إنها إسقاط لصورة
انجلترا في المستقبل حيث الكس،
الشخصية الرئيسية، قائد عصاة
من المراهقين الجانحين، توقع الرعب
في قلوب الناس بما ترتكب من
جرائم السرقة والاغتصاب والتعذيب
والقتل. وإذا يلقى القبض على الكس
يُنقل من السجن - في ظل تشريعات
ليبرالية إنسانية - إلى مركز
«معالجة الاستصلاح» حيث يُحول
بالوسائل الكيميائية من عقاقير
وغيرها إلى كائن محايد وجدانيا،
يصاب بالفشيان من جراء الفن
والوسيقى والجنس والعنف جميعا.
لقد غدا آلة «برتقالة آلية»، إن
الزعة الإنسانية الليبرالية والشرط
الشمولي هما، على السواء، موضع
هجوم برچس هنا. يستخدم الكس
ورفاقه من الجانحين - بيشر،
وجورجي، وديم - لغة يدعروها
برچس «نادسات»:
إنها لغة المراهقين في المستقبل،
قائمة على جنور سلافية، لغة تتميز
بالتفنن. ومن الحق أن قوة برچس

تكن جزئيا في تخن لفظي ينبع إلى حد كبير من قراءته لجويس ..

إن عالم «البرتقالية اللمية» عالم شيرير نجد فيه أن «معالجة الاستصلاح» من طريق العنف والبشاعة يعد أمرا مقبولا. نحن هنا في عالم مستقبلي كابوسي أصبح العنف فيه مؤسسة راسخة فموضوع برچس هو عنف المجتمع الغربي الحديث وتسامح المثقفين مع ذلك العنف، ولغته خليط باهر من الرطانة والعامية؛ حيث إن لغة الـ «نادسات» خليط من الإنجليزية والروسية. إن العنف المجاني والخداع والموت تفوز الاستقرار الاجتماعي والإنساني.

ومن المماركات التي يصورها برچس أن بطله الكس كان في فترة جُناحه - يحتقر الأغاني الشعبية «پسوپ»، ويحب الموسيقى الكلاسيكية التي تلهمه أفكارا عن العنف والاعتصاف، بل تصل به أحيانا إلى حد الانتعاض الشهواني. حتى إذا تم «استصلاحه»، فقد حبه لهذا الفن الرفيع؛ إن العلم يحرم الكس من أتمن ملكة ومهبها الله للإنسان: إرادته الحرة، حتى ولو كانت إرادة فعل الشر. والواقع أن برچس يشترك في أشياء مع

«مسرح القسوة» عند أرتو، إذ يستكشف الفكرة القائلة إن الشر، من حيث هو مصدر حق للطاقة، خير من السلبية. إن برچس معتنى بالخطيئة الأصلية وسيادة الشر، يملؤه حسا أو غسطيني (نسبة إلى القديس أوغسطين) بفساد الإنسان، ويجمع بين حس فكاهي فريد وقنوط فلسفي موحش. إن روايته «لمهاة مسوداء» تسرى فيها عدمية تشاؤمية. وأسلافه الأدبيون هم: بوللير، وإلبوت، وجريام جرين، كما أن أهم المؤثرات التقنية فيه هي: إم. فورستر، وأوليس هكسلي، وجورج أورويل، وإفلين دوه. ويسري پول ويست في كتابه

«الرواية الحديثة» (الجزء الأول، مكتبة جامعة متشنسون، لندن، طبعة ١٩٦٧) أن برچس أقرب إلى روائيين أمريكيين وأوروبيين - مثل كامو وفوكنر وكافكا أوسيلوني - منه إلى بني جلته من الإنجليز.

وصف روبرت بارنارد صاحب كتاب «موجز تاريخ الأدب الإنجليزي» (الناشر: بازيل بلاكويل، طبعة ١٩٨٧) الكس بأنه «هولة وضحية في آن واحد، مما يلقى وجدان القارئ، ويقلب توقعاته المسبقة، على نحو لا تحققه الرواية

الواقعية. ويشكو بعض النقاد (مارجوري بولتون في تشريح الرواية: الناشر: راولدج وكيجان پول، لندن، طبعة ١٩٨٥) من أن شخصيات «البرتقالية اللمية» أنماط ممثلة أكثر منها شخصيات تامة الاستدارة بينما يرى آخرون (إيفور إيفانز في موجز تاريخ الأدب الإنجليزي، كتب بليكان، طبعة ١٩٧٦) أن برچس يمسرح بعض قضايا حاسمة عن طبيعة الحرية الإنسانية، على نحو يدعو للمقارنة بما فعله وليم جولدنج في رواية «سيد الذباب» فروايتها تصور عنف المراهقين واقتحامهم إلى مراعاة مشاعر الآخرين.

إن برچس، في آن واحد، واقعي ملهوى وكاتب خرافات وأمثولات رمزية، يتمتع بحبوية خلاقية، ويجمع بين الهزل والبشاعة والهزاء الساخر، وتمتاز لغته بثراء لفظي منقطع النظير. لقد تنبأ له الأطباء في فترة ما من حياته بأنه لن يعيش أكثر من عام فعكس على الكتابة بسرعة خارقة يذكر محمود مسعود أنهم يسمونه الآلة الكاتبة المتقلبة. ورغم أنه لم يتحول إلى كتابة الرواية إلا بعد أن قارب الأربعين فقد أنتج، كما رأينا، كمّا

منهلاً من الإبداع الروائي. إنه يتبع جويس في حبه للتجربات والجناس اللفظي واللعب على اللفاظ، وكذلك في ضميره الكاثوليكي المارقي. إن كتاباته - وهو يشبهه في هذا - **فلاديمير نابوكوف** أشبه بالعب الكلمات المتقاطعة، مع افتتان بالافكار الجديدة، وخاصة البنيوية. يقول **فرانك كيرمود** في كتابه «مقالات حديثة» (الناشر: كولنز، مكتبة فورثانا، طبعة ١٩٧١): أحيانا يفكر المرء في مستر **برجس** على أنه حشد من اللغة ينتظر بناء يستقر عليه!

فقد **برجس** إيمانه الديني ولكنه لم يفقد حساسيته الدينية. يقول: إن الإله الذي فرضته على نفسي الدينية قد كان إلهامكساً كئيلاً لإنزال الضرر بي.. لامرئية انتقامية كبيرة» (من كتاب: «الإله الذي أريده»، تحرير **جيمز ميتشل** ١٩٦٧).

وبرجس الروائي يتحرك في رقعة بالغة الاتساع لاشك أنها راجعة - جزئياً على الأقل، إلى كثرة أسفاره (عاش في مقاطعة سمكس ومدينة لندن، كما عاش في الشرق الأقصى، وإيطاليا، ثم استقر في

موننت كارلو). وكتابته المسمى «الرواية الآن» قد كتب ما بين الماطة وستغافورة وسيدني (أستراليا) وهونولولو وسان فرانسكو ولندن.

وبرجس رجل متعدد المعارف، عالم باللغويات، يجمع بين الرمزية الدينية والاهتمام بالشكال الكلمات، ويجيد عتيداً من الأسن. وفي مقابلة أجراها معه **جون كليمان** في الفترة ما بين ١٩٧١ - ١٩٧٢ ونشرت في مجلة «**باريس ريفيو**»، ثم أعيد طبعها في كتاب «الكتاب يعملون: مقابلات مجلة - باريس ريفيو، السلسلة الرابعة» (تحرير **جورج پلميتون**، كتب بنجوين ١٩٧٧) نجد لمحات عن حياته وأرائه وأساليبه في الإنشاء. إنه يفضل الكتابة في فترة مابعد الظهيرة، وقد وجده الأطباء مصاباً بوزم في المخ بعد سقوطه وهو يقوم بالتدريس في أحد الفصول الدراسية في **برونواي**، وعمل فترة في مستشفى للأمراض العقلية، يضم حالات الشلل العامة للمجانين. ومع كل ماتحقق به رواياته من عنف وجنس وقسوة، يزعم أنه بيوريتاني في أعماقه، حتى أنه يجرم خجلاً عندما يصف مجرد قبلة؛ وعنده أن كل الحكومات شر. ويقول: إنه لم يكن

ماركسيا قط رغم أنه كان حتى في سنّي الطلب الجامعي - على استعداد لأن يلعب لعبة الماركسيين: تحليل شكسبير بمصطلحات ماركسية وما إلى ذلك كذلك كان يحب المادية الجدلية (أو الثنائية الجدلية كما كان العقاد يفضل ترجمة المصطلح الإنجليزي) لأحبا في مضمونها وإنما حبا في شكلها البنيوي!

ولد **جون أنطوني برجس** ولسون في مدينة مانشستر في ٢٥ فبراير ١٩١٧. تلقى دراسته في كلية زافريان بمانشستر، وحصل في ١٩٤٠ على الليسانس بمرتبة الشرف من قسم الأدب الإنجليزي بجامعة مانشستر. خدم خمس سنوات في الجيش (١٩٤٠ - ١٩٤٦) وعمل ثلاثة أعوام في جبل طارق (وهو مسرح روايته الأولى «رؤية للشرفاء المفترجة»، وإن لم تنشر إلا عام ١٩٦٥). عمل في المجلس الاستشاري المركزي لإدارة تعليم القوات المسلحة، ووصل إلى رتبة رقيب أول. كما عمل محاضراً في علم الأصوات (الفونيطيقا) بجامعة برمنجهام، ومدرساً في **بانفري** **جرامس سكول**، وعمل في الفترة من ١٩٥٤ - ١٩٥٩ في الملايو وبورنيو.

ويرجس ناقد أدبي له ثلاثة أعمال هامة:

«الرواية اليوم» ١٩٦٣.

«الرواية الآن»: مرشد الدارس إلى القصة المعاصرة» (١٩٦٧، طبعة منقحة ١٩٧١). وله تصدير يقول فيه إن بذرة هذا الكتاب تتمثل في كتيب صغير كلفه به المجلس البريطاني وكتبه عن حالة الرواية البريطانية في مطلع الستينيات. وهو يتناول فيه روايتين بريطانيتين وأمريكيتين فضلا عن بعض روايات أوروبية وأميسوية وأفريقية، وإن كان يعترف بأنه ضئيل المعرفة بالقصة في كندا وأمريكا الجنوبية وأستراليا، ولا يحب الرواية الإسكندنافية. ويبدأ الكتاب بفصل أقرب إلى التنظير عنوانه «ما الرواية؟» ثم ينتقل منه إلى مسح الروايات موضوع البحث. ويقول برجس في مطلع الكتاب:

رغم أن الروايات قد ظهرت إلى حيز الوجود منذ زمن طويل، فما زال شيء من طابع الناشئ محدث العهد يشوبها، بالمقارنة بمسائر أشكال الأدب التقليدية. ثمة أناس تراهم، على الرغم من القوة العالية التي أرساها مرفئس وفلوبيير وهنري جيمز، يصرون على اعتبار

الروائي أننى أشكال ممارسى الآلب... إنه لا يزيد العالم رفعة، وإنما يقيمه كما هو، بكل صفاته وقذارته وجنسه... إنه يتماهى والرجال والنساء فى البيوت العادية والشوارع والمشارب العامة والمدارس والسجون، مستخدما كل أنواع اللغة، غير ناكس عن أى موقف»

وأظن، إن لم تخفى الذاكرة، انى رأيت منذ أكثر من عشرين سنة عرضا لهذا الكتاب بقلم الروائي محمد الحديدي على صفحات مجلة «المجلة».

«نسخة عاجلة: دراسات أدبية» (١٩٦٨) وهو مجموعة مقالات تعكس رقة اهتماماته الواسعة على نحو مدهش: من الشعر الإليزابيثى إلى الرواية الأمريكية المعاصرة، ومن دكنز إلى مارشال ماكولان.

ويقول برجس فى كلمته التمهيدية للكتاب: أغلب المقالات فى هذا الكتاب كتبتها لأنه قد طلب إلى كتابتها. وفى كتابتى لها كنت فى وضع نجار كلف بصنع مائدة أو صوان ذى حجم معين، وكان عليه أن يؤدى هذه المهمة بكل السرعة التى تتمشى والفاعلية».

ويوضح برجس (انظر عنوان الكتاب «نسخة عاجلة») أنه كان عليه أن يسلم هذه المقالات والمراجعات قبل موعد معين. ويقول إن بعض النشر العصىى الرهيف يمكن أن يُنتج فى مثل هذه الظروف، فليست العجلة بالضرورة قرينة السطحية أو الإهمال، فكّر فى صوّار وهو يؤلف افتتاحية أوبرا «دون جيوفانى» بينما الجمهور قد بدأ يدخل القاعة!

والكتاب ينقسم إلى تسعة أقسام:

فى القسم الأول مقالات عن السياسة فى روايات جريام جرين، وأفلين دوه.

وفى القسم الثانى مقالات عن رواية «مدام بوفار» لفلويسر، وبكنز، وجماعة ما قبل روفائيل التى كان يتزعمها الشاعر والمصور البريطانى (الإيطالى الأصل) دانتي جابريل روزتى ووتمان، والشاعر اليسوعى جيرالد مانلى هوكنز.

وفى القسم الثالث مقالات عن جون ملنجتون سنج الكاتب المسرحى الأيرلندى، ويتس، وبرنارد شو، وجويس، وبكت، وديان توماس.

وفى القسم الرابع مقالات عن
وندام لويس وإليوت، وكبلنج،
وزاير هاجارد.

وفى القسم الخامس مقالات
عن هاريت بيتشر ستاو،
وهمنجواي، والرواية الأمريكية
بعد الحرب العالمية الثانية، والروائي
اليهودي سسول بيلو، وبرنارد
مالود، وجون بارت، وناپوكوف؛
ذلك الشاعر والمتخيل على حد
وصف برچس له.

وفى القسم السادس مقالات
عن آرثر كستلر، إليزابيث باون،
والمشهد الروائي المعاصر.

وفى القسم السابع مقالات عن
شكسبير، ومارلو، وملتن، والناقد
الفيكتوري ولتر باجوت، وجورج
ستايز وريموند وليمز، وإدموند
ولسون، وكتاب «الرجعيون»
لجون هاريسون (والرجعيين هنا
هم بيتس، ووندام لويس،
وياوند، وإليوت، ولورنس).

وفى القسم الثامن مقالات عن
روبرت جريفر مترجما لرباعيات
عمر الخيام، والأخوة جريم،
ودراسات عن اللغة الانجليزية.

وفى القسم التاسع والأخير

مقالات عن مارشال ماكلوان،
والبيرونجرافيا، وإليفي ستروس.

ولبرچس كتاب فى علم اللغة
عنوانه «تبسيط اللغة» (١٩٦٤)،
كما لخص رواية جيمنز جويس
الماثوية «ماتم فنجانز» (وليس
«يقظة فنجانز» كما تترجم أحيانا/
تحت عنوان «ماتم فنجانز أقصر»
(١٩٦٦) فاختصر الرواية إلى أقل
من نصفها مع مقدمة وأثنى عشرة
صفحة من التلخيصات تشرح
للقارئ، ما فات بعد اختصاره. وقبل
ذلك بعام كان قد أصدرهما هنا
يأتى كل أمرىء: مسدخ إلى
جيمنز جويس للقارئ، العادى
(١٩٦٥). ومن كتبه الأخرى: «هذا
اللعين همنجواي» (١٩٧٨).

وأصدر ترجمة لحياة «شكسبير» فى
١٩٧٠. كما نشر عشرات المقالات
والمراجعات عن موضوعات مختلفة.

يبقى أن نذكر أن برچس
موسيقى موهوب له سيمفونيات،
وسوناتات، وكونشرتات لآلات
متعددة، وأغان شعبية. وقد وضع
أوبرا عنوانها «يسوع الناصرى»،
ومسرحية موسيقية إذاعية عنوانها
ال بلوم من دبلن (وهى قائمة
على رواية جويس «يوليسيز»)

وله كتاب عنوانه «هذا الرجل
الموسيقى» (١٩٨٢) وهو ضرب من
السيرة الذاتية، يتحدث فيه عن
مؤلفاته الموسيقية الغزيرة. كما
ساهم فى فيلم «البحث عن النار»
(١٩٨٢) وهو إعادة بناء وحشية
لحياة الإنسان ولغته فى عصور ما
قبل التاريخ ونظم بعض شعر.

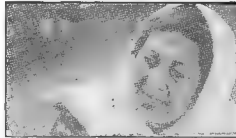
ومن أهم الدراسات النقدية التى
صدرت عنه فى اللغة الإنجليزية:
«أنطوني برچس» (١٩٧٢) من
تأليف P.P. نيفيتس، وأنطونى
برچس: الفنان روائيا (١٩٧٩) من
تأليف ج. اجلر.

كيف سينظر مؤرخ الأدب فى
المستقبل إلى برچس؟ لقد كان يملك
إمكانات روائى عظيم، وقد كتب
روايات عن موسى والمسيح
وشكسبير (يصف كنيث ماكلينش
فى «رفيق ينجوين إلى الفنون فى
القرن العشرين» « طبعة ١٩٨٦،
رواية برچس قوى أرضية» بأنها
تعادل «يوسا» فيكتور هوجو)
ولكنه – لسبب ما – لم يحشد كل
قواه لخلق رواية واحدة عظيمة، ربما
باستثناء «البرثقاله الآلية». هو –
فى ظن كاتب هذه السطور – روائى
لامع ولكنه ليس بالروائى العظيم.

مقتطفات من مهرجان القاهرة السينمائي

سينما البطل القدوة والنموذج:

من أهم الأفلام التي قدمت البطل كنموذج يقتدى به كان الفيلم الفلسطيني «حتى إشعار آخر». يطرح الفيلم قضية الاحتلال، ليس من الناحية التاريخية كحق تاريخي ثابت، ولا من الناحية القانونية أو الأخلاقية أو الدينية، ولكنه عبر عن معاناة الشعب الفلسطيني خلال أيام حظر التجول الذي تفرضه إسرائيل بصفة متكررة وفجائية على المواطنين دون أن تترك لهم الفرصة لكي يستعدوا ويرتبوا أحوالهم لتحمل حظر تجول لمدد طويلة. يطرح الفيلم ببساطة



الفيلم الفلسطيني العابر للحوازة الأولى حتى
إشعار آخر

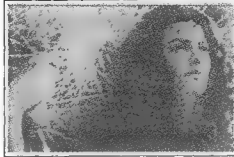


حفل مهرجان القاهرة السينمائي هذا العام بالعديد من العروض والأنشطة السينمائية. تمايزت القضايا التي عرضها المهرجان وتنوعت. اختلفت الرؤى وطرق العرض وأساليب التناول وتباينت وجهات النظر. وكانت المحصلة في النهاية لصالح المتفجر الذي تأتي إليه العروض من كل البلاد ليتأمل ويختار ويستمتع ويفكر، ويصن ويفض، ويتالم، ويسعد، ويرى العالم بعين الآخرين، فيتواصل وتتفاعل رؤاه مع السينما الحلية والسينما العالية.

ككو. تستيقظ الفتاة / الشعب من نومها فجأة على صوت اللصوص/ العدو وهم يسرقون الخيول من المزرعة. يخرج الأب يستطلع الأمر فتقتله العصابة. تحاول الأم التصدي فتسقط فتيلة بجانب زوجها. ثم يطمع رئيس العصابة في جمال الفتاة

فيغتصبها قبل أن يمضى. وهكذا تجد الفتاة نفسها فجأة وقد أصبحت بلا أهل ولا موى ولا مال ولا كرامة. تشعر الفتاة بالغضب الحارق وتقرر الثأر. يحاول سكان المناطق المحيطة بها إثناؤها عن عزمها بحجة أن ما حدث قد حدث وللصوص أقوىاء ولا قلب لهم وما هى إلا فتاة صغيرة وضعيفة لا حول لها ولا قوة. ترفض الفتاة هذا المنطق فما حدث عليها من عدوان لا يمكن غفرانه أو التسامح فيه ولا يمكن أن يهدأ لها بال حتى تثار لكرامتها مهما كانت الصعوبات. ويروح المشايبة على رفض الأمر الواقع والمهين تقطع الفيسافى والوربان والصعاري والجبال باحثة عن

اللصوص على مدى تسعة أشهر يكتمل فيها جنين الغتصّب ويحين موعد الميلاد. تتباها الأم الولادة



الفيلم السوري «صهيل الجهات»

أصبحت أيضا بطولة البقاء أحياء رغم كل مظاهر الموت التي تحيط بهم. إنهم يقدمون النموذج لكل الشعوب المهورة ويعلمونهم فن العيش رغم كل عوامل الفناء المربصة بهم. وقد فاز الفيلم بجائزة الهرم الذهبى وهى أعلى جائزة فى المهرجان. وهو أيضا أول الأفلام الروائية الطويلة للمخرج الفلسطينى رشيد مشهراوي بعد أن أخرج عدة أفلام وثائقية وروائية قصيرة أشهرها فيلم «الملجأ». وقد قامت بالبطولة النسائية فائقة زياد وهى زوجة الشاعر الفلسطينى **توفيق زياد** وتعمل بالسينما لأول مرة.

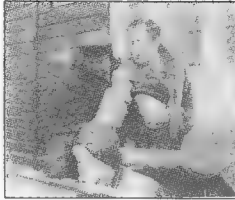
قامت السينما السورية نفس نموذج البطل القسوة ولكن على المستوى الرمزي فى فيلم «صهيل الجهات» للمخرج السوري ماهر

الحياة اليومية لشعب أعزل تحت وطأة احتلال قمعى يقوم بممارسات يومية لا إنسانية وشبه مستحيلة ولكن هذا الشعب الأعزل متسلح بالحكمة والإرادة والعزيمة والحب والتلاحم والتعاطف والتضامن.

أدرك الناس أن قسوتهم فى تضامنهم والتضامهم. تلاشت الحواجز بين البيوت من الداخل، وأصبح كل فرد قادر على التحرك من داخل البيوت المفتوحة على بعضها البعض. فالنساء والرجال يتحادثون ويتزاوون ويناقشون مشاكلهم عن طريق النوافذ والمتاور. والأطفال يشترتون الطيب عن طريق تسليق الأسطح. خلق الفلسطينيون عالمهم الخاص الإنسانى الذى يتطرق فيه كل فرد لحل مشاكل الآخرين. لا فرق بين رجال ونساء وأطفال. لذلك فالبطولة هذا ليست بطولة فرد يستشهد ولكن البطولة لشعب استطاع أن يتحالي ويتعايش ويعيش فى الوقت نفسه استخدم الشعب الفلسطينى الحب والتضامن كأحد وسائل المقاومة والبقاء وكأحد وسائل الكفاح ضد إرهاب الجيش المدجج بالسلاح. لم تعد البطولة هى بطولة الاستشهاد فقط ولكنها

والاحترام والهيبة. يبدأ بإحكام السيطرة عن طريق الصرامة ولكنه رويدا رويدا ينبجس في اجتذاب انتباههم وإشغال جذوة الحماس في نفوسهم وامتصاص طاقاتهم امتصاصاً خلاقاً. بدأ بحصص التاريخ فحولها من مجرد معلومات روتينية مملة إلى قصص نضال وبطولات الذين استشهدوا من أجل استقلال الوطن وحمايته. حكى لهم عن الأبطال الذين رفضوا الخضوع والتنازل عن قيمهم ومبادئهم وفضلوا الموت كشرفاء عن الحياة كجبناء. فجر في حصص الموسيقى المواهب والحس الجماعي وسجع للجميع بالمحاولة والتجريب والإبداع حتى تحولت حصص الموسيقى إلى متعة فنية ووجدانية وإلى أداة تواصل بين الجميع. وحين يبدى الناظر دهشة من نجاح المدرس في ترويض هؤلاء الصبية الأشقياء يجيبه المدرس: لقد كانوا يبحثون عن النموذج. لقد غزونا العالم كله عن طريق الموسيقى.

وكما غيرت الموسيقى الأطفال الصغار وروضتهم بعد أن اكتشفوا جمالها، فقد غيرت



الفيلم التشيكي «المدرسة الابتدائية»

«المدرسة الابتدائية»، وتدور أحداثه في مدرسة للصبية الصغار. لا تستطيع المدرسة الطيبة أن تسيطر عليهم لفرض شقاوتهم بل وتضطر للذهاب إلى طبيب نفسي لعلاجها مما انتابها من اضطراب. يحل محل المدرسة مدرس صارم كان يخدم في الجيش ويستطيع أن يحكم قبضته على هؤلاء الصغار ويعيد النظام

الفيلم الأمريكي «قانون الرابطة»



وهي واقفة وحيدة وسط الصغراء فتصرخ ولكن صرختها ليست صرخة فرد بل صرخة أمة. أمة تعرضت لنهب أموالها وقتل رجالها ونسائها واغتصاب بناتها. وهي صرخة مدوية يتردد صداها في أنحاء المعمورة تسمعها وتردها الجهات الأربعة. وهي صرخة الغضب والتصميم والإرادة على استمرار المقاومة من أجل حياة حرة، أمنة وكريمة رغم التوقف المرحلي الاضطرابي. وقد جابت الكاميرا البراري والقفار وعبرت بقوة عن عبورة رحلة استرداد الكرامة وقدم المخرج وجها لبطله يحمل قسما لا تعرفه التهاون أو المهانة.

الموسيقى وسينما الوعي والتحول:

لعب الفن عموما والموسيقى على وجه الخصوص دوراً إيجابياً في تفجير وعي الأبطال وقسوى الخلق والإبداع لديهم وتحول مجرى حياتهم وتغيير نظرتهم للحياة وفي إثراء أحاسيسهم واكتشاف ذواتهم. قدمت السينما التشيكية فيلم

جزءاً فعالاً ومؤثراً فى حياة الناس. التدوين الحقيقى هو أن يكشف الإنسان جمال الحياة ويلتحم بها ويصبح جزءاً من نسيجها بدلاً من تماشيها والهروب منها والانعزال عنها. الفن الجميل الذى يؤثر فى وجدان الناس عبادة. والخروج إلى المجتمع ومشاركة الناس فى همومهم ومساعدتهم فى حل مشاكلهم عبادة.

سينما الأحلام الواسعة والدنيا الضيقة:

أما السينما المصرية فقد غرقت كمعاداتها فى الدموع والأحزان وقلة الحيلة وغدر الزمان والأحلام المجهضة والدنيا الشحيحة التى تقبض يدها على الفقراء وتبسها كل البسط مع الأغنياء. قدم المخرج علاء كريم فيلم «الجراح». ولابد أنه قبل أن يبدأ طرح على نفسه سؤالاً واضحاً ومحدداً: ما هى الأشياء التى تذرف الدموع بغزارة من عيون المتفرج المصرى؟ ولابد أن الإجابة أيضاً كانت واضحة: فقر مدقع + أحوال معيشية متدنية + زوج متبلد



فيلم «الجراح» للمخرج علاء كريم.

فى عروقهم فنفثوا للسماة وللاله وللمسيح من قلوبهم. غنوا غناء المقبل على الحياة وليس العازف عنها. وتعالى صوت الموسيقى الجميلة الخلاقة إلى خارج أسوار الدير حتى ذاع صيته وأقبل الشباب على قداس يوم الأحد بعد أن كانت الكنيسة تعاني من قلة الحاضرين. اكتظت الكنيسة بالشباب والرجال والنساء. وبعد أن كان الدير معزولاً عن الناس والراهبات لا يفطن شيئاً سوى الصلاة والعبادة اكتشف أن هناك طرقاً أخرى عديدة للتقرب إلى الله. أن الراهبة يجب أن تصبح

الموسيقى الكبار أيضاً فى الفيلم الأمريكى «قانون الراهبة». والفيلم يحكى عن مغنية سوداء تكتشف بالصدفة أن حبیبها مجرم وقاتل فتهرب منه قبل أن يقتلها. يضطر البوليس لإخفائها فى دير معزول للراهبات حتى يحين موعد محاكمة القاتل فتستطيع أن تلبى بشهادتها. وفى الدير تقاها المغنية أن عليها أن تلبس لبس الراهبات وتتصرف مثلهم حتى لا يفتضح أمرها. وتجد الرئيسة متجهة دائماً وتحرم على الجميع

الاستمتاع بأى شىء فكل عمل غير العبادة يعتبر خروجاً على قوانين الراهبة. تكاد تختفى فى هذا الجو المترمى التقليدى المحافظ ولكنها تجد سلواها حين تشرف على فريق الإنشاد فى الدير. وبحمسها الفنى المتدفق وروحها الشابة المحبة للحياة ولكل ما هو جميل تستطيع أن تحول هذا الإنشاد الدينى من إنشاد رتيب ممل لا طعم ولا حياة فيه إلى إنشاد جميل متفجر بالحياة. غيرت الإيقاع البطيء إلى إيقاع سريع مقعم بالحركة وعلا صوت المغنيات الراهبات وسرت نشوة الفن حارة

بدلاً من أن تفضب مما يفقد القضية جديتها وبناء عليه فالرسالة لا تصل للجمهور. أداء فاروق الفيضاني كان مفتعلاً وخصوصاً في مشهد النهاية حين ماتت البطلة فأخذ يقفز كالبهلوان على السيارات ويدق عليها للتعبير عن حزنه مع أن

دعماً واحدة متحجرة في العين قد تكون أكثر بلاغة في التعبير عن الحزن من عشرات القفزات البهلوانية. والفيلم رغم كل ما به من مصائب لا يستفز المتفرج ولا يثير غضبه ولا يدعو إلى التغيير إلى واقع أفضل. ويكتفى المتفرج بالضحك في المواقف المضحكة والبكاء في المشاهد المبكية ثم ينتهي الأمر عند هذا الحد. وكل الجهد التي بذلها المخرج لاستدرا عطف المشاهد وإقراز مشاعره تتلاشى بعد أن تضاء الأنوار.

الفانتازيا الواقعية:

اختار المخرج خيرى بشارة قالب الفانتازيا لطرح السؤال الذي يحيره: ما هي السعادة؟ وخيرى بشارة من المخرجين القلائل الذين لهم رؤية وفلسفة في الحياة. وهو من



فيلم محرب الفراولة. لخيرى بشارة

الفنسل وأثره على صحة الأم وعلى العلاقة بين الزوجين وعلى الحالة الاقتصادية وعلى سوء تربية الأبناء، الفقر الشديد واضطرار الأسرة إلى بيع الأبناء، وأثر انفصال الأخوة وتربيتهم في بيئات مختلفة. اضطر المخرج إلى القفز فوق كل هذه القضايا فافتقد الفيلم العمق وقدمت كل الأمور بطريقة مسطحة لم تسمح بالفصوص أو حتى المناقشة السريعة لكل قضية. أداء نجلاء فتحى كان جيداً وسلساً وتميز الأطفال جميعاً بأداء عفوى وثقائى قريب من القلب. أداء سيد زيان كان غير مناسب للدور. المفروض أنه زوج متبدل الإحساس غير قادر على تحمل المسؤولية بهجر زوجته وأطفاله لكى يتمتع بحياته مما يستوجب الثفور منه. لكنه أدى الدور بطريقة كوميدية كاريكاتيرية فجعل الناس تضحك

الإحساس بهجر الزوجة الشابة والأطفال + مرض لا شفاء منه وبالتحديد سرطان + اضطرار البطلة إلى بيع أولادها السبعة بعد أن يبكي كل منهم بكاء حاراً على كتف أمه وعلى اكتاف المشاهدين، ثم موت البطلة الجميلة وهى فى عز

الشباب دون أن تحقق أحلامها وترى ابنها طبيباً قد النينا. وهذه التوليفة إذا أضفنا إليها بعض التوابل مثل الشفق المبروشة وما يحدث فيها والراقصة والعجوز المتصابى الذى يتصيد النساء فى الأسواق ولا مانع من بعض الغناء والاستعراضات من الأطفال ظن المخرج أنه بهذه الطريقة: كل المصائب مع كل التوابل قد صنع فيلماً متكاملأ أى أنه فيلم مضمون الريح والزيتان والنقاد. نسى المخرج أن يطرح على نفسه سؤالاً آخر: ماذا سيبقى بعد أن يسمع الجمهور دموعه ويفادر قاعة العرض؟ ما الذى يبقى فى وجدان المشاهد بعد انتهاء العرض. عيب الفيلم الرئيسى أنه يطرح قضايا كثيرة كل منها كان يصنع فيلماً: **مهنة البواب** وما تدره من متاعب أو مكاسب. **كثيرة**

المهتمين منذ البداية بالصراع الأزلي بين الطبقات وقضية الفقر والغنى والعمل والكرامة في مواجهة الفقر والمهانة. وهو في معظم أفلامه يدين طبقة الفقراء حين تثق بالأغنياء أو تعتمد عليهم أو تنتظر عطاياهم. ويدينها حين تقبل المهانة أو تنحصر وخيفتها وديورها في تسليية الأغنياء وإشاعة الليهجة في نفوسهم التي أصابها الملل والمقنن. وهو يدين سلوك طبقة الفقراء ولكنها إدانة المحب الذي يجد دائماً المبرر في الفاقة وشدة الحاجة. ولكنه يقدم طبقة الأغنياء بقلب بارد. يقدمها عارية دون تبرير سوى سوى الشعب إلى حد التخمة والامتلاء إلى حد الملل والأناية المفرطة والجشع إلى حد حسد الفقير على القليل الذي يملكه حتى تصبح «الكعكة في إيد الفقير عجيبة». عالم الفقير وعالم الغنى، عالمان مختلفان يستحيل الونام بينهما فالصالح متعارضة بشدة وسعادة الأغنياء تكون حتماً على حساب الفقراء.

وفيلم «حرب الفراولة» يقدم الأستاذ ثابت الغنى الذي مات ابنه ففقد طعم الدنيا. ويدلّ أن من يحل مشكلته بالانغماس في العمل مثلاً

حتى ينسى مصيبيته أو بالإيمان بقضية أو خلق هدف في الحياة أو محاولة إسعاد أطفال آخرين فإنه يؤجر الآخرين الفقراء لإسعاده. وفي النهاية يكتشف أن سعادته هي في سلب حقوق الفقراء والاستيلاء على أحلامهم وتدمير عالمهم وحاضرمهم ومستقبلهم مما يضطر الفقراء إلى قتله. والفيلم يبدو في ظاهره فانتازيا ولكنه في حقيقة الأمر شديد الانصاف بالواقع. ومن خلال البحث عن ماهية السعادة يطرح خيرى بشاردة العلاقة بين الأغنياء والفقراء. بين طبقة تملك كل شيء حتى مصائر البشر، وطبقة لا تملك شيئاً حتى حق الحلم. وتصبح السعادة هي أن يظل الفقير هو الذي يعطى ويظل الغنى هو الذي يأخذ. ويظل الغنى يتشوق بالمذنية والتحضر مع أن سلوكه الحقيقي همجياً. ويظل الفقير محصوراً بين الاحتياج والتخلف مع أن كرمه في البذل والعطاء هو قمة التحضر. وإذا كان الصراع بين الطبقتين انتهى في فيلم «كابوريا» بالانسحاب فإن الصراع في «حرب الفراولة» ينتهي بجمية للواجهة والحرب.

أجاد خيرى بشاردة كعادته في اختيار أبطاله. وهو يملك عينا ثاقبة قادرة على التقاط الممثل الذي يصلح للدور بصرف النظر عن صورة هذا الممثل في أذهان الناس. ولا ينسى المتفرجون تقديمه للفنانة شريهان في فيلم «الطوق والإسورة» في دور لم يتصور أحد أنها تصلح له فإذا بها تفاجئ الجميع وتقدم دوراً استحققت به مكانة على خريطة الفنانين المصريين. أعاد الكرة خيرى بشاردة وقدم سامي العدل فراه الجمهور وكانهم يشاهدونه لأول مرة فناناً راسخاً متمكناً ومتحكماً في تعبيرات وجهه التي بدت باردة لا مبالية تفنقد الحيوية وكلها صفات مطلوبة تماماً للدور.

تميز أيضاً الصبى الموهوب حسن مظهر في فيلمه «الجراج» و«حرب الفراولة» فهو ذو وجه مريح ومعبّر ويمتلك حساسية وثقافية أمام الكاميرا.

أنشطة سينمائية:

والى جانب المائة وثمانين فيلماً التي عرضهما المهرجان، امتعت

إدارة المهرجان بتكملة واستمرار حلقات البحث التي بدأت منذ عامين والتي يشرف عليها الناقد سمير فريد عن «التراث السينمائي في الوطن العربي». توسعت حلقة البحث هذا العام. فبعد أن كانت تقتصر على لبنان والعراق والأردن وتونس والمغرب بالإضافة إلى مصر في العام الماضي. شملت هذا العام دول الخليج، السعودية، اليمن، ليبيا، السودان، الصومال، موريتانيا، الجزائر، أريتريا مما وسع دائرة النقاش والاهتمام. لم تتناسب الأبحاث التي قدمت عن مصر من ناحية الكم رغم جودتها مع مكانة مصر السينمائية فليس من المعقول أن يقدم بحثان عن السينما اللبنانية وبحثان عن السينما المصرية مع الفارق بين تاريخ الدولتين سينمائيا. اهتمت أيضا إدارة المهرجان بطبع

هذه الأبحاث وتزويد المهتمين بها. كما طبعت حلقة البحث الأولى عن التشريعات السينمائية في الوطن العربي في مجلدين كبيرين. المشكلة الأساسية أن حلقة البحث تتم في قلب عروض المهرجان السينمائية وفي مكان يبعد كثيراً عن مكان المهرجان مما يحرم كثيراً من المهتمين من المتابعة والحضور ويضعهم دائماً في موقف الاختيار. لماذا لا تبدأ هذه الندوات وحلقات البحث قبل بداية المهرجان بعدة أيام مما يوفر للباحثين فرصة المصغور بشكل مكثف كما يوفر للمشاركين الضيوف فرصة متابعة عروض المهرجان دون التقيد بمواعيد الندوة. وما الذي يجعل إدارة المهرجان تركز كل الأنشطة في الأسبوع الأخير من المهرجان دون مراعاة توزيع هذه الأنشطة على أيام المهرجان كله حتى

لا تتعارض مع بعضها البعض كما حدث مع ندوة السينما والإرهاب التي كانت في نفس الوقت مع حلقة البحث عن التراث السينمائي؟
أما الإعداد لحفلات الافتتاح والختام فقد كانت تحتاج إلى الكثير من التأنى والدراسة. فتكريم الفنانين مثلاً بدأ خطأ من البداية. فقد نودى على الفنان رمزي يسى عازف البيانو كأول المكرمين. ثم نودى بعده على الفنان الكبير كمال الشناوي والفنانة هند رستم والفنانين وحيد فريد وعباس حلمي. وإذا كان من الممكن التفاضل عن تكريم عازف موسيقى ليس له أي مساهمة سينمائية لأنه فنان عظيم، فليس من الممكن التفاضل عن حق الفنانين السينمائيين الكبار الذين أغنوا حياتهم في العطاء للسينما.

الزعيم .. مسرحية جيدة الصنع !

محتوى. من هنا يصبح لتلك الفرق المسرحية وجود فعلي - بعد عدم - وفقاً لهذا المفهوم، وطبقاً لهذا الأسلوب من التعامل مع المادة المسرحية.

«الفنانون المحبون» - وممثلها الشرعى الكاتب المسرحى **سمير خفاجى** - يحاولون البحث عن الطريق الفنى فى أعمالهم - الذى يحقق تلك المعادلة الفنية الصعبة تتوجها الأطروحة الجيدة فى قالب فكاهى متميز - وفى محاولات **خفاجى** وفرقته تتمثل خطواتها أحياناً، وتسير قدماً إلى الامام أحياناً أخرى. ولعل قيام «الفنانيين

التي يستعير أهم وظائفها فى مصطلحها ألا وهو «النقد والتقويم»، و«الفارس» وأهم سماته وأخطرها، ألا وهو الضحك والفكاهة: والمزج بين المصطلحين أو النوعين يؤثر تأثيراً هاماً فى أى عمل مسرحى داخل فرق القطاع الخاص عندما تتحقق هذه المعادلة الفنية: فتنسب تارة نحو تكامل العمل الفنى واحترام رسالته، وتارة أخرى - وربما فى معظم الأحوال تميل هذه المعادلة فى أعمال هذه الفرق المسرحية نحو تقديم الضحك الغليظ والفث فى الطرح، وتسلب العمل الفنى من كل قيمة، وتفرضه من كل

أياً ما كان الرأى السائد لصالح: التجربة المسرحية الأخيرة «الزعيم» أو ضدها، لمجاملة نجمها الأول أو لتقويم ما يقدمه: فإن «الزعيم» حدث مسرحى هام - فى ظنى - يكمل حلقة من سلسلة الحلقات المسرحية الجيدة الصنع التي تصوغها بعض فرق القطاع الخاص لترشيد تيارها نحو الطريق الصحيح، كفرق «٢٠٠٠» و«ثلاثى أخساء المسرح» وأخيراً «فرقة الفنانيين المتحدين».

وسمير خفاجى صاحب هذه الفرقة يسعى دوماً إلى تحقيق المعادلة الفنية الصعبة: الكوميديا

المُتحدِّين» منذ سنوات بإنتاج عمل مسرحي للكاتب الكبير **الفريد فرج** وهو «**الذين في قفّة**» المأخوذ عن مسرحيته المتميزة «**على جناح التبريزي وقابضة قفّة**» من إخراج المخرج المبدع **مراد منير** و بطولة **على الحجار** وصلاح **السعدني** أصدق مثال يؤكد رأينا: فقد أنفق على هذا العرض للمسرحي الكثير من الأموال، مع أنه لم يحقق عائدًا وربحًا تسترد به الفرقة، ما أنفقته عليه، إلا أنها كانت محاولة جادة تثبت بها نوابيا «**الفنّانين المُتحدِّين**» لتقديم الجيد.

«**الزّعيم**» هو العمل التالى - والذى يعرض بنجاح كبير فى مسرح «الهرم» الجديد - الذى تثبت به فرقة «المُتحدِّين» بحثها الدائب عن طريق فنّى خاص، يحقق لها تلك المعادلة الفنية المذكورة. ولا يأتى النجاح هنا من مجرد تقديم عرض مسرحى ناجح: بل لأنها وضعت يدها على ملمح من أكثر ملامح المسرح المصرى المعاصر لتأثيراً فى جمهور المسرح، ألا وهو «**المسرح الناقده**» وهو مسرح يقف فى الوسط بين أسلوبين: الكباريه السياساسى

المتعمد على اللوحات المسرحية الساخرة من الأوضاع السياسية المتربة داخل المجتمع المصرى، والمسرح شبه التسجيلى المنصب فى صيغة درامية، وهما أسلوبان يعتمدان على تشخيص الأمراض الاجتماعية، وربطها بالناخ السياساسى المحيط، للسخرية من هذه الأفاات والأمراض، وتفكيكها بعد تقطيع أوصالها فوق خشبة المسرح أمام المتفرج، ليمكن له اتخاذ موقف مباشر أو غير مباشر منها، واستثارة عقول المتفرجين وإثارتها لاتخاذ موقف فكرى واضح منها.

هذا ما تحاول تقديمه مسرحية «**الزّعيم**» للكاتب **فاروق صبرى** وصاحب دار العرض المسرحية «الهرم» الجديدة، والمخرج السينمائى شريف عرفة الذى يقتحم أبواب المسرح للمرة الأولى مع مجموعة متميزة من الفنّانين. ويهسرफ النظر عن أن **فاروق صبرى** قد استلهم هذا العمل من مسرحية «**الملك هو الملك**» للكاتب المسرحى العربى المبدع **سعد الله ونوس**، أو أنه تأثر بفكر الفيلم الأمريكى «**القمر فوق يرووداى**»

بطولة **ونترز وراى وديفنز**. أو أنه فى نهاية الأمر استعار أفكار الفيلمين الكوميديين المصريين التميزين «سلامة فى خير» للفنان **نجيب الريحانى**، أو «**صاحب الجلالة**» للفنان **فؤاد المهندس**، إلا أن تشابه الوجود والطرح والمعالجة مع هذه الأعمال المسرحية والسينمائية لا يصبح فى عمل **فاروق صبرى** قريناً لها، لأن «**الزّعيم**» يحمل فوق أكتافه مقومات الخاصة التى استغاثت من كل ذلك بقدر، لكنه يخلق لنفسه شخصية قائمة بذاتها.

وربما يكون «**عادل إمام**» هو النجم المصرى الوحيد الذى تكتب له خصيصا الأعمال المسرحية، بعد نجاحاته السابقة فى مسرحيات «**سيد الشغال**» وقبلها «**مدرسة المشايخين**» وغيرها. وهى أعمال لا تحوى فكرًا ناضجاً، وإنما تستأثر بحب شعبى جماهيرى غامر يستقطبه «**إمام**» من القاعدة، التى يستحوذ على مشاعرها، ويدخل قلوبها بشكل نفاذ فلما نجده عند فنّان آخر..

تضع مسرحية «**الزّعيم**» شخصية «**عادل إمام**» أمام عيون

مؤلفها ومخرجها. وتستلهم الشخصية المسرحية معالمها من صاحبها ومن وجود «النجم» ذاته، بل تتأكد فيها خطوطها الحقيقية المنسوجة من حضوره فوق الخشبة، ومن تعامله مع الشخصيات الأخرى ومفردات العرض المسرحية. لذلك كله يصبح الدور «المُمَثِّل»، و«المُمَثِّل» [إمام] كياناً واحد غير منفصل. فالزعيم - مثلاً في الكومبارس زعيمهم - هو تعبير رمزي واضح للضمير الشعبي، لرجل الشارع الساخط المتمرد والفاضب قبل كل شيء. وعندما يلعب «الكومبارس» دور «الزعيم» فإنه لا يتحول ولا يتغير عن مكوناته الأصلية أو جذوره الأصلية، ولا يفقد مثل قرينه في مسرحية «الملك هو الملك» الذي يتغير ويصبح دكتاتوراً إنه أقرب في «الزعيم» من «سلطان الطلبة». تلك الظاهرة المسرحية العربية الأولى التي استفاد منها المخرج العربي المغربي الراحل الطيب الصديق وقدمها واحدة من أهم أعماله بذات الاسم. فهو في الحكاية المغربية الأصلية يختاره السلطان وفقاً لاختيار ديمقراطي ليحكم لصالح العباد.

والكارثة التي يقع فيها السلطان المنتخب والذي يختار دائماً من الطبقة، إنه يحكم لفترة قصيرة، ولا يكون بمقدوره أن يصق عدالته المنشودة في زمن لا يتعدى أياماً، فيعجز عن تحقيق كل مطالب الشعب. أما «الزعيم» فهو يشبه السلطان الجديد المنتخب، في الرغبة في التغيير والإصلاح، ثمة اختلاف بين الاثنين هو أن «الزعيم» لا يستمرى السلطة، ويرى فيها عفاً وفساداً فلا يشارك فيهما، ويرفض الاستمرار في تمثيل الدور حتى النهاية، ويزانته يتخلى عن السلطة. وتفقد الأطروحة الفكرية محتواها في «الزعيم» عندما يتخلى الكومبارس «زعيمهم» عن دوره في الاستمرار في الإصلاح والوقوف بالمرصاد ضد الخطأ، ويختار طريقاً وسطاً يضطره إلى التخلي عن السلطة، فيضيق منه الموقف السياسي المستنير في مواجهتها، حيث يرفض الكومبارس دوراً ليس أهلاً له، لأنه ليس مفصلاً حسب مقياسه ووفقاً لمعياره، لا لأنه رفض توقيع إتفاقية ذن النفايات النووية التي ستهدد البشر، بل لأنه في أثناء حكمه ليس بقادر على الاستمرار في سلطة تؤدي بشعبه

إلى التهلكة، ينحسر الخط الفكري هنا وتصيب الضالة، لأن هروب زعيمهم ورفضه لعب دور الزعيم، يتبعه هروب آخر، هو عجزه عن التصدي للدفاع عن حقوق البشر، وبذلك سيأتي غيره ويقوم بذات الأفاع، ويحكم الديكتاتوري سيسى إلى تحطيم آمال الفقراء. وبهذا يضعنا العمل المسرحي أمام تساؤلات تنقشها الإجابات الواضحة، والفكر المستنير الذي يرى أن السلطة ليست مرتبطة بفرد أو ذات بعينها، ولا هي تابعة للنوايا الطيبة لفرد محدم مطعون من أفراد الشعب، حيث يتعاطف مع همومهم، بينما تظل الأمراض الاجتماعية ومشكلاتها ملحة لا تُشخص ولا تعالج، ولا يتخذ منها موقف ثابت صحيح، لأن السلطة مرتبطة أشد الارتباط بتغيير الحكم بأكمله، وليس بتغيير الفرد، ولا يعني الوقوف بالمرصاد ضد الفساد والعفن اللذين يغلفان السلطة طريقاً ناجعاً للبحث عن خلاص، بل التغيير الشامل، وتتعدى المسألة مجرد تواجد الممثل، إذ عليه أن يكون مستنيراً وزعيماً مقبلاً. تحمي القاعدة العريضة من البشر.

هذه هي الملاحظات التي تقف أمام الزعيم، وتلمس أرضيته الفكرية الهشة التي يقف عليها العمل ككل، والذي يُعتمد أكثر ما يُعتمد على البطل الشعبي الذي تمثله شخصية عادل إمام ذاته، في تعبيره عن رجل الشارع البسيط التائه أحياناً غير المتفهم لما يراه أحياناً أخرى، والضائع مرة ثالثة في متاهات السلطة الخربة وبدهاليزها الفاسدة.

لذلك فإن كوميدياً «الزعيم» هي كوميدياً النجم / الشخصية، يقوم كيانها في المرتبة الأولى على الحضور التمثيلي المتميز لمثلها «عادل إمام» وعلى إضفاء الموضوع السياسي أحياناً، والتمسك بأخلاقيات الطبقة المحبونة للدفاع عنها أحياناً أخرى. لكنها - في رأيي - كوميدياً لا تقوم في جوهرها على أساس فكري مستنير متين، ولا يكفي المتفرج مجرد المقولات التي تتردد في الأغنية الأخيرة التي كتبها بهاء جاهين ولحنها مودى الإمام في نهاية المسرحية عن أن «الأحلام تحتاج إلى فوارس - وأن الأحلام تتحقق بالناس» لأنها

مقولات شعاعية وليست درامية من متن العمل ونسجيه. وه «الزعيم» عمل مسرحي يتحدث عن رجل الشارع المتفرج بورجوازي في قدرته دفع الأثمان الباهظة لبطاقات الدخول، ولا تضع في الاعتبار «جيب» رجل الشارع الحقيقي الذي يتحدث عنه المسرحية ونياية عنه، في الوقت الذي تعتبر الفئات الشعبية الكادحة «عادل إمام» بطلها الشعبي، ويكتفيها أن تشاهده في دور السينما، وليس بإمكان هذه الفئات أن تراه في تلك الدار الفخمة لمسرح الهرم الجديد.

مفردات العمل المسرحي بلا شك مصنوعة صنفاً جيداً (الإضاءة + الديكور + الأزياء + الموسيقى) وقد وظفها المخرج السينمائي التابه شريف عرفلة باقتدار، وتبقى الدراما واقعة تحت نير الإطالة، خالية من الأحداث الدرامية في الفصلين الثاني والثالث وقد فشل المؤلف الممد فاروق صبرى في رسم الشخصيات الأخرى المحيطة بالزعيم، فهي شخصيات - كما تقول لغة الحرفة (سنيطة) - على الرغم من

أن الممثلين بذلوا جهداً كبيراً عبر حضورهم المسرحي لتعويض هذا النقص، وأخص بالذكر (أحمد راتب - رجاء الجداوي - يوسف داوود - سحر رامى - مصطفى متولى - فؤاد فرغلى - أحمد برعى).

الزعيم خطوة جادة من خطوات ستدفع عادل إمام، ومن معه - وربما مسارح أخرى (من القطاع الخاص والقطاع الحكومي) إلى البحث عن الطريق الصحيح لتقديم مسرح سياسي ناقد للاوضاع الخاطئة، وهي طريق تحتاج إلى وعي في الطرح واستنارة في التلقى. وبمقدور النجم الموهوب عادل إمام بمسرح له هذا القدر من المسئولية والتوجه أن يلعب دوراً هاماً في حركة المسرح المصرى المعاصر، على شريطة أن يجد بجواره الكاتب المسرحي والمفكر المستنير، والمخرج الذي لا يقل إجابة عما رأيانه من الناحية الفنية، ليضع أمام جمهوره تساؤلات تلح عليه، وفي حاجة إلى أن تقدم فوق خشية؛

الصوت والصدى فى «ليست زبرجدة»

انطباع اولى :

الناقد فى مدار الشاعر :

يوصل «حسن طلب» فى قصيدته «ليست زبرجدة»^(١) تاصيل معجمه الشعرى الخاص المتخذ من «البنفسج» دالاً مصورياً تتداعى منه الدوال الأخرى بالسلب أو الإيجاب ، فتتشعب خطوط العلاقات الرابطة بين هذا الدال بما له من مرجعية لسانية عامة ومرجعية كلامية خاصة لتمتد مساحة الحقل الدلالى على المستوى الأفقى وتزداد كائناته خصوصية على المستوى الراسى . فالقصيدة لدى الشاعر بمثابة «بنفسجة» متشكلة من

تنسيقات صوتية محكمة (تقابل الفضاء اللونى) تتقاطع هذه التنسيقات منتجة البعد الآخر (العطرى) بما فيه من أريجية وجدانية ذهنية نافذة ، فيتميز خطابه الإبداعى (من حيث الإنتاج والتلقى) بالتقاء نظامين سيمائيين فى آن ، لكن النظام الكلامى – بالقطع – يظل مستوياً للنظام الزمهرى المختزل لعناصر الوجود وبالتالي يخضع العالم الإرجاعى لشفرة زهرية تأسرها لهجة الشاعر المتوترة من خلال حركتها الدائمة لتكوين مسجراها الخاص النحوت فى أعماق اللغة اللسانية ، أو كما يعلن بارت :

«إن الحيرة التى يعانيتها مفهوم اللهجة الشخصية تعبر عن الحاجة إلى كيان وسيط بين الكلام واللسان» (٢) .

يتحرك «حسن طلب» فى هذه القصيدة من بنية السلب سواء فى العنوان «ليست زبرجدة» أو منذ الاستهلال

« .. هذه ليست بنفسجة »

ولكن رجعة أخرى

إلى مستقبل الذكرى،

إذا كان هذا المطع ثورة على دالة الخصب الذى يستحضر به ما

يشاء من معان مطلقه وجماليات صافية رؤى تجمع أشلاء الواقع وتطلعات الغد^(٣) ، فإن هذه الثورة تزيد الدال «بنفسجة» عمقاً وتمعن فى تأكيد ملولته ، إن حركة السلب تبدأ فاعليتها من منطقة الإيجاب ، يرفض البدع أن تكون قصيدته «بنفسجة» - مهداة إلى جمال حمدان - فيستنكر ذاتياً وغير معجمه الخاص أن تكون علاقته بالمرسل إليه الأول - والموضوع أيضاً - علاقة رثاء عاطفى مؤثر لموضوع رومانسى يمتدح غائباً ، إنه لا يستحضر مجرد اسم «جمال حمدان» إلى دائرة إبداعه ، ولا يتخذ من سيرته - بمعناها التاريخي وإرجاعيتها الاجتماعية - مادة للعرض ، لكنه يستحضر جوهر الذات الكائنة فى رؤية «حمدان» العلمية - فيض عقله - ومبادئه الإنسانية ، ليندبها فيما فيحمل إليها صدى القصيدة صوت الشاعر متقاطعا مع صوت المرسل إليه ، بل تلتقى عبر صوت الشاعر أصوات عديدة كانت لها رؤية - أو رؤى مشتركة - معائلة لرؤية «حمدان» الكاشفة - على المستوى العلمى - لأمسار عبقريه الفضاء المكانى الوطنى ، فمخذ الفتح الإسلامى لعصر قام الفاتح العربى المسلم من

خلال عبقريه لغته المقدسة بتجسيد هذه اللوحة المكانية الغضة فى صورة شعرية تضمن الخلود للرسالة والرؤية :

**«وصف بعضهم مصر فقال
ثلاثة أشهر لؤلؤة بيضاء وثلاثة
أشهر مسكة سوداء وثلاثة
أشهر زمردة خضراء وثلاثة
أشهر سبيكة ذهب حمراء»^(٤)**

وقد روت الأصوات الإنشادية المؤكدة عن الرسول - صلى الله عليه وسلم - تاريخاً صادقاً لأئمة هذا الشعب فى كفاحها التاريخى النبيل^(٥) .

صوت الدال / صدى المدلول :

من هذا المنطلق كان المرسل إليه «استحضاراً للشعب فى زمردة» ، إن الشاعر لا يفضى مردداً لصوت الرؤية التاريخية المتفائلة بل ينطلق من صوته الذى تحول إلى مفاعل رهيب الطاقة التفتت فيه نرات الأصوات الأخرى فانشطرت محدثة دويماً مفزعاً يستدعى صوت المرسل إليه الذى عبر عن موقفه فى مقدمة عمله الخالد .

**«إن ابن مصر الغيور على
أمة الكبرى إنما هو وحده الذى**

**- لصالحها - ينقدها بقوة
ويقسوة إذا لزم الأمر ويلا
مدارة أو مداورة»^(٦) .**

لقد التقط سياق النفى الدوال التجسدية الحسية (ليست زبرجدة / ليست بنفسجة / ليست سنسنة) لتحل محلها دوال صوفية تستصرخ أشواق الذات الممزقة بين الواقع والتاريخ بمستوياتهما المتقاطعة فى علاقة الشاعر بموضوعه (المرسل إليه) «رجعة أخرى / فيض موجدة / رجع تليية» ، وتتعدد العلاقات بين محورى الرؤية. لكن الدوال عبر هذه التعقيدات - تتفرع فى اتجاهين دلاليين على المستوى المعجمى الخاص ويلتقى الاتجاهان التقاء تركيبياً محدثاً ثراءً دلاليًا منفثاً ، الاتجاه الأول للدوال اتجاه صاعد :

(بنفسجة / تشبيه / صلاة / سعى نحو / الشعرا / زهرا / زبرجدة / استثمار / استحضار / زمردة / الحرب الأخيرة / أغنية / النصرا / ثورية / من عاش / استنساخ / وجه حضارة / جسمها الحرا / سندسة / العربى / ليلى / الحبيب الأنيق / فلتسق / المحبوب / من سقوا / برا / تفرخ / حلو / الخيرا / يملأ / دخول / جنة /

كل / أشرب / أدخل / عاطفتي /
لينا تمرا / الكرم / قمت / مصرى /
وردة مصر / النيل / قاوم / أصعب
/ النهار / مصر / البشرى) .
والاتجاه الآخر اتجاه هابط :

(بنية النقى / تشويه / دون
تاليه / خيط دمى / النثرا /
انكسار / اختصار / هزيمة /
جراحها / تمثيلية / استشهاد /
جثمان / سبى ملهاة / الأجرأ /
الموتى / يشكو / مضطرا / تجزئة
/ هزيمة / سينة / عبد / يعذب /
مومسة / حمار / طلل بكت /
أبكت / الدموع / لم يسقنى /
توييح / تشريح / تويسخ / جبال
مسيخ / كفرا / يلاوط / المرا /
الشرا / خروج / صفرا / جعت /
عطشت / عريت / وقفت / فم /
مؤججرة / غديراً / أمريكى /
استسلمت / كف / السعرا / ما
ليس بشرى .

ولا تسعى المقابلة لأن تنسج هذه
الوحدات جسد الخطاب الشعرى فى
قصيدة تتجاوز الصفاء الداللى
لرؤية متوحدة «ليست بنفسجة»
فقط بل لاتكتفى بإنتاج المفارقة الدالة
على اتساع منظور الرؤية .

«إن صاحب المفارقة الذى
يتحاشى احادية الجانب بان

يُدخل الوضع النقيض فى براعة
بوصفه وضعاً لا يقل صحة ،
يمكن القبول إنه قد بلغ بذلك
موقفاً موضوعياً أو متجرداً
تقريباً»^(٧) .

إن صاحب المفارقة هنا يولد
مفارقة أخرى من هذه المفارقة
الحادية ، فهو يقوم بإنتاج مدلولات
إنجازية من فضاء النص تتضمن
أحكاماً ضمنية شديدة وساخرة ،
كما يحدث فى هذه المقابلة

«إلى ملهاة شاتبلا وصبرا»

على المستوى الاستبدالى يقوم
الدال «ملهاة» بمهمة صاعدة
تستدعى النهاية السعيدة ، لكن
علاقة الإضافة التركيبية الرابطة بينه
وبين الدالين التاليين المتوحدتين
بالعطف نحويًا وفى المصير إرجاعيا
تستدعى دالاً آخر هو «مأساة»
باجتماع الدالين (ملهاة فى السطح /
مأساة فى العمق) تتولد دلالة جديدة
من الحق الدرامى ذاته هى (الفرجة
المثولة) تلك الحالة التى تستحضر
نصاً إنجازياً غائباً هو «أنا أدين» .

المفارقة التى تحدثها علاقة
الإضافة بين الدوال تحدثها أيضا
علاقة الإسناد حين تجمع بين دالين
متناقضين تناقضاً شديداً يعلن

انهيار المعجم الشعرى التاريخى
انهياراً يصمد التلقى ويضيف إلى
لهجة الشاعر الشخصية :
«ليست سندسدة وأنا لست
العربى

مادامت لىلى مومسة
وحمار قبيلتها نصف ولى»

إن «لىلى» رمز العشق النقى ،
وعرض القبيلة العربية المصان
ومعادل الحقيقة الصوفية المطلقة
تتحول إلى «مومسة» تبع عرضها
لن يدفع فى سوق الصاغر
المستباح ، لذلك يتم تكرار بنية النقى
المرتبطة باستمرارية العلاقة الشاذة
بين الدالين فى إطار الزمن الذى
يسمح بهذه العلاقة «مادامت» .

لقد حطم الشاعر المدلولات
الإرجاعية الجاهزة للاعلام
التاريخية وقامت العلاقات النحوية
بدورها فى إنتاج مدلولات جديدة
غير مالوفة من خلال جدلية الصاعد
والهابط ، ومن قبل تمرد الشاعر
على معجمه الشعرى تمرداً يضيف
إليه ويؤكد خصوصيته حين أعلن أن
هذه القصيدة «ليست بنفسجة» ، لم
يعد الخطاب الإبداعى هنا تشكيلاً
جمالياً مغايراً لأزمة الواقع المسخ ،
ولم ينزل المرسل كذلك فى سطحية

التوجيه المباشر ، بل استمدى الأزمة متخبطاً الصاجر بين لغة الفن ولغة الإخبار التواصلى الاجتماعى حين استخدم أقصى الدوال الواقعية الإدانية «توسيع» من جهة ، وحين تمرد على مصطلحات خطابه الشعرى :

«وتشويه لتشبيه

وتشبيه لتشويه بتيه»

«ليست زبرجدة ولكن رجع
تلبية

وتعزية بتعزية لتورية .

ليست مفردات العالم الإبداعى تقنيات لغوية خاصة تمارس دورها الضداعى فى التطهير السلبى للمتلقى ، بل هى معادل للرؤية ولأن صدق الرؤية قائم فلن مصطلحات الصوت هى الأخرى تحتاج إلى إعادة استخدام وتعزية كاشفة ليعتاد المبدع مع عالمه المزودج (الواقع / الفن) بصديق يمكنه من صيغة التقنيات الفنية - التى يبرع كثيرون فى التلاعب الخداعى بها - على نحو خاص يكون معادلاً لرؤيته الذاتيه .

وحتى لاتتم مصدرارة رؤية الملتقى ، ولكى يمارس دوره فى الإبداع يتم التمسرد على النظام اللغوى المعيارى المتألف .

فالمشيرات (أسماء الإشارة / الأسماء الموصولة / الضمانر / تستخدم دون تحديد مسبق لرجعيتها ، وتحمل التكرار فى مساحة القصيدة حيزاً واسعاً مما يجعل الدلالات الجزئية محقة فى فضاء النص لا تكتمل إلا بالتلقى الكامل للعمل ومعايشة إحياءاته .

إيقاع الصوت / إيقاع

الصدى :

بالإضافة إلى هذا الدور الدلالى للنكرة فإنها تؤدى على مستوى البنية الإيقاعية للقصيدة دوراً مهماً إذ تجعل المقطع الختامى للسطر الشعرى مقطعاً طويلاً مغلقاً محتوياً على صامتتين محدثاً إيقاعاً ذاتياً حزيناً مقابلاً للثيرة الضبابية العالية الناتجة عن المقطع الطويل المفتوح المستغل لصوت الزاء والفتحة الطويلة :

«ليست زبرجدة ولا درا

ولكن بعض توبيخ

وتشريح ليافوخ بسبخ

واجترار حكاية الهر الذى
هزم الهزيراً»

إذا نظرنا إلى القصيدة بما هى بناء صوتى متناسق على المستوى

العروضى ، دال على مستوى المضمون ، نجد أن الشاعر ينتقل بين الوحدة الإيقاعية «متفاعلين» بما يحدث فى بنيتها من تحويل يختزل مقطعها القصيرين الأولين فى مقطع طويل واحد «مستفعلن» ، وبين مقلوب هذه الوحدة بما فيه من تحويل صوتى مناظر (مفاعلاتن / مفاعيلن) ويسمح السطر الشعرى بوجوهما مما :

«ليست بزهر أو زبرجدة

ولكن فيض موجودة

وتعريف انكسار بانتصار»

ويمكن للقارئ (المنشد) التحكم فى هذا البناء الإيقاعى المزودج طبقاً لممارسته الصوتية باعتبار البيت وحدة صوتية مستقلة متكاملة - بالنظر إلى الخطاب فى إطاره الشفوى - أو استمرار عملية القراءة - بالنظر إلى الطابع الخطى للخطاب - وكأنا فى منطقة التقاء ثقافى ، كذلك يتقاطع البناء العمودى التقليدى مع البناء التفعليلى فى موضعين يرتبطان بالسباق التاريخى فآزمة الواقع تستحضر الموروث بشكل ما ، والرغبة فى التواصل مع الجماعة عبر الزمن قائمة ولو كان تواصلاً يجعل شيئاً من العبثية

الساحرة صوتياً ودلالياً لكنها
سخرية المهوم إلى درجة اليأس
الذى يجعل لكل الاتجاهات الفعلية
غاية مخفية أو مخنقة :

**وتمتعوا وتوجسوا
وتشجعوا**

**وتضعضوا وتجمعوا
والفرنقوا**

من يملك المجرى
لأبيعه النهار،

من يملك البشرى لأبيعه ما
ليس يُشهى ؟

والملاحظة الجديرة بالذكر أيضا
على المستوى الإيقاعى استهلال
القصيدة ببنية حذف :

« .. هذه ليست بنفسجة »

هذا الصدام الاستهلالى إخراج
للمنموذج المجرد القائم فى ذهن
المتلقى ، ودعوة إلى إعادة النظر فى
كل النماذج الجاهزة المسيطرة التى
تجعل الأمور مالوفة معتادة ولو كانت
فى حقيقتها أبعد ما تكون عن ذلك ،

إن الحرق العروصى المقصود يذكرنا
بقول «أوزيب بريك» :

«إننا لا نتابع ولا نحاكم
المتقارنين السياسيين إلا حينما
تفشل مؤامراتهم ، أما فى حالة
نجاح مؤامراتهم فإن المتقارنين
انفسهم هم الذين ينصبون
انفسهم متهمين وقضاة ، فلو
تاصلت الخروقات التى تمارس
على الوزن لاكتسبست هذه
الخروقات ذاتها قوة القانون
العروصى» (أ) .

لكن الشاعر- فى رأى - لا
يسعى لأن تتحول مؤامراته الإبداعية
إلى قاعدة لأنه - بحكم طبيعته
المتأمرة على النموذج - سيكون أول
من ينشق عليها .

الإحالات

- ١ - نُشرت القصيدة فى مجلة
«إبداع» عدد يونيو ١٩٩٣ م / ص ١٠٤ -
١١٣
- ٢ - رولان بارت مبادئ فى علم
اللغة - ترجمة محمد البكرى - الدار

البيضاء ١٩٨٦م - ص ١٣

٣ - من المفيد فى هذا المقام
مراجعة دراسة د. صلاح فضل لديوان
«سيرة البنفسج» للشاعر ، المنشورة
بتحابة «مفورات النص» القاهرة ١٩٩٠
م - ص ٨١ - ٩٠

٤ - المقيزى الخطط - القاهرة - ط
ثانية ١٩٨٧م - ١ / ٢٦

٥ - يمكن الرجوع إلى بعض هذه
الإحاديث فى خطط المقيزى ١ / ٢٤ -
٢٥ -

٦ - جمال حمدان شخصية مصر -
دراسة فى عبقرية المكان - القاهرة
عالم الكتب - د. ت. ١ / ٢٨

٧ - د. سى . ميويك المفارقة
وصفاتها - ترجمة د. عبد الواحد
لؤلؤة - موسوعة المصطلح النقدى ١٣
- بغداد د. ت. ص ٢٨

٨ - رومان ياكوبسون قضايا
الشعرية - ترجمة محمد الولى ومبارك
حنوز - الدار البيضاء - ١٩٨٨ م - ص
٤١ - ٤٢

الكتّاب

تعتذر (إبداع) عن تأجيل نشر (ديوان الأصدقاء) إلى العدد القادم

ليالى مناهاتن الشعرية «أمسية من أجل سرايفو»

دولاراً لتستمع إلى قراءات شعراء
وكتاب، أياً كانت مكانتهم الأدبية،
فهو أمر ليس بالسهل بالنسبة
للمثقف العادى.

ولكن كما قلت فيما سبق لم
اعول كثيراً على هذا العامل فى
توقعى غير المتفائل الذى بنيت على
عدد من الملاحظات والحقائق ومن
بينها استقبال زيارة سوزان سونتاچ
الآخيرة لسرايفو ، لإنتاج وإخراج
مسرحية بيكيت «فى انتظار
جودو» الذى لم يخل فى أحيان
كثيرة من الانتقاد والتجريح فى
بعض الأحيان. وكان من الواضح أن
ردود الفعل المسمومة كانت بمثابة

الولايات المتحدة وخارجها للتضامن
مع شعراء وفناني المدينة المحاصرة
فضلاً عن انه لا يستطيع إلا مكابر
أن ينكر أن الإنسان الأمريكى ميال
إلى التعاطف مع ضحايا القهر
والعدوان، ما دام المعتدى ليس حليفاً
أو شريكاً فى مصلحة مشتركة، وما
دام هذا التعاطف لا يتعدى عمل
الخير المحض الذى لا يتطلب
تضحية بأرواح أو ممتلكات أمريكية.

ويضاف إلى كل ذلك أن جمهور
مثل هذه الأمسية يفترض فيه أن
يتألف فى الغالب من طبقة المثقفين
محدودة الدخل. فالتضامن الشفهى
أمره سهل. ولكن أن تدفع عشرين

لم تكن تتوقع عندما كنا فى
طريقنا إلى مسرح «سيمفونى
سبيسى» فى الحى الغربى
بمانهاتن، لحضور «أمسية من أجل
سرايفو» التى أقامها المركز الأمريكى
لاتحاد الكتاب العالمى PEN لصالح
كتاب البوسنة، أن نشهد، أنا
واسرتى الصغيرة، هذا الحشد
الكبير من الجمهور الذى جاء
ليستمع إلى قراءات لعدد من الكتاب
والشعراء البارزين، ولم يكن السبب،
فى اعتقادى ، هو ثمن التذكرة،
عشرون دولاراً، لأن الحدث، بعد كل
شىء، قبل أن يكون إنسانياً، كان
بمثابة بيان من كتاب وشعراء

دفاع عن النفس، وقد اتخذ صورة عدوانية، يمكن فهمها، ضد شخص رفع المرأة أمام وجهه وأرواح ميتة.

هذه إحدى الملاحظات، أما الحقائق فمنها الحقيقة التي تعارف عليها عدد كبير من النقاد والشعراء أنفسهم أن مملكة الشعر قد سقطت، ولم يعد يقرأ الشعر إلا الشعراء أنفسهم بل هناك من يشكك هستي في هذا الاستنتاج المؤلم، ووجهه في ذلك هي أنه لو أن شعراء الولايات المتحدة يقبلون على قراءة الشعر على النحو المتخيل / خاصة وأن عددهم يقدر بمئšťشرات الآلاف، لما كانت هناك مشكلة في توزيع كتب الشعر التي تصدر في طبعات جدد متواضعة،

بالقياس إلى الروايات والمجموعات القصصية الناجحة تجارياً والتي توزع بالآلاف .

وبرغم خيبة الظن، تملكني شعور بالبهجة والنشوة أمام هذا الحشد من الشباب والكهول الذين جاءوا ليسعدوا إرادة البقاء على مكاند

نهايات

ديريك ويلكوت

الأشياء لا تتفجّر،

إنها تعجز، هي تتلاشى

بينما تتلاشى الشمس من الجسد

بينما - يجفّ الزبد تدريجياً في الرمال

حتى لحظة اليوم المبرقة

ليس لها نهاية رعدية،

إنها تموت مع صوت

الزهور متلاشية مثل الجسد

من حجرة بركانية تنفّص عرقاً،

كل شيء يشكل هذا

حتى تُترك

مع الصمت الذي يحيط برأس بيتتهوفن.

الكلاسيكي أساس المناخ
السيكولوجي والذهني للأمية
بصورة عامة، وإن كانت
تجربة السود الأمريكيين بكل
مرارتها وقسوتها تنسحب أمام
جرائم التطهير العرقي التي
يرتكبها الصرب ضد مسلمي
البوسنة.

لم تكن مشاركة
مارسيليس بفرض الترفيه
عن المشاهد بقدر ما كانت
محاولة ناجحة لتحضيره
للسباحة في فضاء الالم
الشعري النبيل والحلم
الكابوسي الطويل، ذلك الحلم
الذي يمتد من رحلات سفن
العبيد الإفريقيين إلى القارة
المجهولة في أقصى الغرب،
في القرن الخامس عشر، إلى
هولوكوس نهاية القرن
العشرين.

لقد كان ظهور وينتسون
مارسيليس على خشبة المسرح
أصام إريك ريد، عازف البيانو
الفيرتيوز المصاحب له، مثل صانع
المطر تتجمع السحب مع أنغامه
وتتفجر في لحظة رعدية تلقى فيها
بكل أثقالتها في شحنة واحدة، ولا

الخراب والموت . وكان اختيار عازف
«الشروميت» وكانم الجاز وينتسون
مارسيليس ليقدم الفقرة الأولى في
البرنامج موفقاً، وإن كنت لا أدري
إن كان مقصوداً . فقد وضع
مارسيليس يقطعه الشلات التي
اختارها من تراث موسيقى البلوز

وإذا كان الشيء بالشيء
يذكر، تجربنا هذه الملاحظة
إلى ملاحظة أخرى عامة.
وهي أن الكتاب اليهودي،
وليس السياسيين وهدم قد
ركبوا موجة التعاطف مع
مسلمي البوسنة لاستقلال
هذه المسألة الإنسانية لغرض
في نفس يعقوب، إلا وهو
إحياء ذكرى الهلوكوستا.
وقد نجحوا في ذلك، ولكن
هذه الملاحظة، التي أكدها
عدد كبير من الكتاب اليهود
ومن بينهم سوتناج
ورافيتش وبندي وارسين
ولويس بيجلي نفسه،
رئيس المركز الأمريكي
للاتحاد العائلي للكتاب
PEN، لا تنفي إخلاص
وصدق عدد كبير من الكتاب
اليهود في تضامتهم مع

ضحايا حرب البلقان الذين خذلهم
المجتمع الدولي.

لقد تناول الكاتب المسرحي،
أرتور ميلر، مشكلة التعصب العرقي
في كلمته التي اقتصرنا على حكاية
سريدها بأسلوب مشوق خفيف الظل
سهرة قضاها، فيما اعتقد

حب بعد حب

د . والكوت

سيأتي الوقت

عندما سوف تحي نفسك

في تيه، وأنت تصل

إلى بابك، في مراتك الخاصة،

سوف يبتسم كل منكما لفرح حب الآخر،

ويقول، لتجلس هنا، لتأكل،

سوف تحب من جديد الغريب الذي كان هو
نفسك.

ستعطي نبضاً. ستعطي خبزاً. سترد قلبك

إلى نفسك، إلى الغريب الذي أحبك

طوال حياتك، الذي تجاهلته

من أجل آخر، يعرف معرفة خالصة،

لتأخذ رسائل الحب من رفء الكتب

والصور الفوتوغرافية، والملاحظات العائسة،

قشّر صورتك من المرأة.

اجلس. استمتع بحياتك.

أحبيني مغالياً إذا قلت أن
نميب «بوقة» لم يغادر صداه
فضاء المسرح طوال
الأمسية. ولم يكن وجوده
سالباً على الإطلاق، فقد
كان يشترك من وقت إلى
آخر مع قصيدة هذا الشاعر
أو ذاك في جدل خلاق.

وبطبيعة الحال، ليس في
نيتي أن استعرض الأعمال
التي قدمت في الأمسية
والتي امتدت ثلاث ساعات
واشترك في تقديمها ١٧
كاتباً وشاعراً من بينهم
سوزان سوتناج،
ودافيد رايف، ابنها،
وأرتور ميلر ولسوني
كوشنر وجرزييف
برودسكي وديريك
والكوت.

وسأكتفي بمجرد

استكمال بعض ملاحظاتي التي
بدأتها منذ السطر الأول حول طبيعة
الأمسية ومشاركة عدد كبير من
الكتاب والشعراء بقراءة أعمال كتاب
وشعراء غيرهم. فقد قرأت سوزان
سوتناج صفحات لكتاب يهودي
صربي، وصفته بأنه فيلسوف، عن

القومية في زمن الحكم الشيوعي.
وقد ساوى بين القومية والشمولية
وكل مساويء الحكم الشيوعي.

واعتقد أن الكاتبة قد أساءت
الاختيار لأن الأمسية لم تنظم من
أجل محاكمة الشيوعية، بل لفضح
التعصب العرقي أساساً.

مونتيجرد إلخ. وبعد أن
فضحوا عسيريتهم جميعاً،
قام آرثر ميلر وسال
الراقصة: من أية بقعة في
يوغوسلافيا جئت؟ وكان
جواب الفتاة من
دوسلدورف!

وكما كانت سفيرة آرثر
ميلر لفحة هواء منعش
وسط جو الأمسية والمحيط
في معظم الاوقات، كان
سلوك الشاعرين، جوزيف
برويسكي وديريك واكوت،
الحاصلين على جائزة نوبل،
درساً بليغاً في التواضع
وانكار الذات.

وعلى عكس ما يمكن أن
يتوقعه مثقف مصري، ظهر
الشاعران المتوجان في آخر
الامسية، دون أن ينال ذلك،
بالقطع، من مكانتهما
العالمية. والأدنى من ذلك، أنهما لم
يقرأ شيئاً من شعرهما، ولكنهما
اثرا أن قرءا مختارات من
شاعرهما الأثير وه. أدون
W.H.AUDEN. ولا شك أن
برويسكي بالذات قد أكد امتنانه

ريح، ماء، حجرة

(إلى روجر كايوس)

أوكتافيو بات

الماء يجوف الحجرة،
الريح تبعثر الماء،
الحجرة توقف الريح.
ماء، ريح، حجرة،
الريح تنحت الحجرة،
الحجرة قدح ماء،
الماء يتسرب وهو ريح.
حجرة، ريح، ماء.
الريح يغفى في دورانه،
الماء يغمغم وهو يمر،
الحجرة غير المتحركة تقلل جامدة.
ريح، ماء، حجرة
كل منها شيء آخر وغير آخر؛
غابر ومختف
عبر اسمائها الجوفاء:
ماء، حجرة، ريح.

اليوغوسلاف يخمنون المنطقة التي
تنتمي إليها الراقصة العارية. وقد
حرص كل منهم على أن يختار
منطقة، وبالضرورة قومية، غير التي
ينتمي إليها فالكرواتي قال إنها من
صربيا، والصربي قال إنها من
البوسنة، والبوسني قال إنها من

خلال الستينيات، في
مونتيجرو، يوغوسلافيا
السابقة، أثناء انعقاد مؤتمر
الاتحاد العالمي للكتاب.

ويحكى ميلر أنه اجتمع
بعدد من الكتاب والشعراء
اليوغوسلاف، وقد حاول
خلال النقاش أن يسال
أحدهم عن القومية التي
ينتمي إليها كأي
يوغوسلافي آخر، فكان رده
ورد فعل الحاضرين صارماً
ومثيراً لخطئه في نفس
الوقت. إنه يوغوسلافي فقط.
وعندما حل المساء دعته
نفس المجموعة لقضاء سهرة
في ملهى ليلي. وهناك،
كالعادة، تبذلت الاقداح
وحمل النقاش الذي امتد
إلى مختلف المواضيع

الأدبية، حتى حدث شيء خطف
أبصار واهتمام الحاضرين. لقد
بدأت فتاة جميلة، كانت قد اعتلت
خشبة المسرح خلسة في غمار
الجدل الأدبي، وقصة «الستريب
سستيز»، وما أن ألقت بأخر قطعة
ثياب تستر عورتها حتى بدأ الكتاب

الأمسية مثل غيرها من
الأمسيات الشعرية التي
تنظم أسبوعياً في شتى
أنحاء مناهاتن في مقاهي
الشعراء في الإيست فيلدج
وفي كنيسة سان مارك، في
الإيست فيلدج أيضاً، وفي
مكتبة متحف بيريونت
مورجان والمعهد الفرنسي
وجمعية آسيا وغيرها .

فقد اقتصرت الأمسية
على طبقة فريدة من
الشعراء، هم الشعراء

المتوجون POETS LAUREAR
جوزيف برودسكي شيسلاف
ميلوش وأوكسافيو باث وديريك
والكوت، وأربعتهم من حملة جائزة
نوبل للشعر . وكان الفرس المظم
الخامس في هذه الباقية النادرة هي
الشاعرة الأمريكية المتوجة للسنة
الصالية ريتسا دوف ، وهي في
الحقيقة شاعرة جامحة بكل
القاييس، وأعتقد أنني سبق أن
قدمتها في رسالة من نيويورك،
بمناسبة اختيارها لهذا المنصب
المرموق، وإن كان ليس له عائد مادي
يذكر، حوالي ٢٥ دولار في
السنة .

أخوة

اكتافيو باث،

إلى كلوديس بتربلي

أنا رجل: لاأخذ طويلاً
والليل جسيم.
لكننى أطلع إلى أعلى:
النجوم تكتب.
غير مدرك أنني أهم:
أنا الآخر مكتوب،
وفي هذه اللحظة بالذات شخص ما يتهجانى.

ووالكوت، لم يكن نجم الأمسية
الأحد . فلا غرو إذن أن يظل
سؤالى الذى راودنى وأنا في الطريق
إلى مسرح «سيمفونى سيبسى»
مغلغاً.

وفي الحقيقة لم يدم تعليق
السؤال طويلاً . فقد واتانى الرد
عليه بعد مرور خمسة أيام فقط على
الأمسية . وجاء الرد المنشود في
أمسية شعرية نظمتها أكاديمية
الشعراء الأمريكيين بالتعاون مع
كاتدرائية القديس يوحنا (سان جون)
بمناسبة الاحتفال بالعيد المئوى
للكاتدرائية وبده السنة الستين منذ
إنشاء الأكاديمية . ولذلك لم تكن

للدور الذى لعبه أودن في
تقديمه للعالم الغربى نور
طرده من الاتحاد السوفيتى
الذى لعبه أودن في تقديمه
للعالم الغربى كشاعر روسى
منشق مسهوب جسد
بالرعاية . أما ديوريك
والكوت، فلا ينى يؤكد
استنانه لمصادر الإبداع
الشعرى الإنجليزى من
شكسبير إلى أودن. ولكنه،
فى الوقت نفسه، له أن
يباهى بأنه قد أضاف نفحة

كاريبية أصيلة ضمفت اللغة
الإنجليزية برائحة البحر الكاريبى
والوان طيفه وعليره ونباتاته، بل
وبشرة إنسانه.

حقاً، لقد كانت «أمسية من أجل
سرايفو» ناجة بكل المعايير، وفي
حدود أهدافها المحددة، وهي تأكيد
التضامن مع سكان المدينة المنكوبة
والبأسلة المحاصرة، ومساعدة
كتابها وفنانها على البقاء

ولكن، يبدو أن نفس معايير
نجاح الأمسية لا تكفى في حد ذاتها
لإثبات أن الشاعر حى يرزق لأن
الشعر، برغم وجود برودسكى

واعتترف أنى بدأت رحلتى إلى الكاتدرائية ، فى مساء يوم سبت مطر كثيب ، ولا تزال تتريد فى ذاكرتى أبيات قصيدة « أوبن » فى ذكرى وج. بيتس YEATS (يناير ١٩٣٩ ، التى قرأها والكوت فى أمسية سرايفو، إذ يقول «أوبن» مخاطباً «بيتس»:

**كنت غيباً مثلنا: موهبتك
صمدت أمام كل شئ:**

**تصدق الفناء الثريات،
التآكل الجسدى**

**نفسك، اذْكَ ايرلندا
المجنونة بامتهانك الشعر، الآن
إيرلندا لا يزال لديها جنونها
وطقسها، ولأن الشعر لا يجعل
شيئاً يحدث: يصمد فى وداى
قوله الماثور حيث رؤساء
الأعمال لا يمكن أن يربوا أن
يعبثوا، ينساب جنوناً من
ضياح العزلة والأحزان النشطة،
من المدن الخزام التى تؤمن بها
ونموث فيها؛ إنه يصمد، من
قبل الحدود، فمُ.**

وكانى وقعت على علة كساد
الشعر فى هذه الجملة التقريرية
البسيطة «لأن الشعر لا يجعل شيئاً

يحدث». توقعت أيضاً هذه المرة أن
يكون عدد الحاضرين قليلاً، خاصة
فى أمسية السيت المطيرة الكنيبة
هذه.

وما أن وقعت عينى على داخل
الكاتدرائية التى استضافت الحدث
الشعرى حتى أصابنى الذهول،
خاصة عندما اضطرت، وكنت فى
حسبة ابنتى الصغرى ، مها، أن
أفترش معها الأرض الأسمنتية، مثل
غيرنا من الذين وصلوا بعد أو قبل
بدء الأمسية بقليل، بسبب بطء المرور
فى يوم سبت مطير بدأ فيه الناس
يستعدون لأعياد الميلاد ورأس
السنة.

لم تكن القراءة قد بدأت. وكان
ممثل الأكاديمية لا يزال يتحدث عن
تاريخها ونشاطاتها بمناسبة
الاحتفال ببلوغها العام الستين.

وحتى تعمم الإستفادة، الخصر
تاريخها وقباليته البارزة فى هذه
الأسطر القليلة:

— أسست أكاديمية الشعراء
الأمريكيين سنة ١٩٣٥ ، بواسطة
مارى بولوك (١٩١١ – ١٩٨٦)،
لتساعد الشعراء الأمريكيين فى
جميع مراحل مهنتهم، ولبناء

جمهور للشعر الأمريكى
المعاصر ودعمه.

وخلا ال ٥٩ سنة الماضية
منحت الأكاديمية:

● ٥٨ زمالة لإنجاز شعرى
متميز.

● ١٨ جائزة «والت ويتمان».

● ٢٨ جائزة «لامونت» ، لاختارات
شعرية.

● ٣٠ جائزة «بيتر لافان»،
للشعراء الشباب.

● ١٤ جائزة «هارولد مورتن»
لاتدوين لترجمات شعرية.

● جوائز شعر سنوية فى ١٧٦
كلية بجامعة.

● ٢٥ منحة طارئة من صندوق
الشعراء الأمريكيين.

ومع ذلك، ويرغم هذا العدد
الغفير من الحاضرين الذين شغلوا
مقاعد وأبهاء وأرضية الكاتدرائية
الضخمة، لا أستطيع أن استنتج
حقيقة قاطعة استدل بها على حجم
جمهور الشعر الحقيقى.

ولا يجب أن يعمينا هذا العدد
الضخم من الحاضرين، الذين تركوا
بيوتهم الدافئة، أو أجلوا مشاهدة
هذا أو ذاك الفيلم من بين العديد من
الأفلام الجيدة التى تصادف عرضها

على غير العادة في موسم الأعياد الذي يتميز في الغالب باقلام تجارية معينة، أو حتى أجلوا التردد على المحال الكبيرة لشراء الهدايا التقليدية، وهي مهمة لا تتم في يوم واحد. لا يجب أن يعمينا ذلك عن حقيقة أننا نتحدث عن جمهور أمريكي تربي على ثقافة شعبية تمجد الشهرة والتجّاح والنجومية، ثمرة الشهرة والتجّاح. ويتساوى في هذا الوله بالنجومية، في أحيان كثيرة من حقق شهرته بسبب إنجاز علمي خارق أو أدبي أو فني أضاف جديداً إلى التراث الإنساني، وبين

زعيم المافيا الذي دوخ السلطات الفيدرالية التي تحاول الإيقاع به، **جون جوتي**، على سبيل المثال لا الحصر. فالاحتمال كبير إن في أن الفضل، أو بدقة أكثر قدراً كبيراً من الفضل في تنق هذه الجموع الصغيرة إلى الكائناتية، يعود إلى شهرة أسماء نجوم الأمسية الشعرية. فربما كانت هذه هي أول مناسبة في التاريخ يجتمع فيها أربعة شعراء يحملون جائزة نوبل في أمسية شعرية واحدة شاركهم فيها أول شاعرة سوداء تشغل منصب «شاعر الولايات المتحدة المتوج».

• ومع ذلك، أستطيع أن أقول، أيا كانت الاحتمالات والاستنتاجات وهي، بطبيعة الحال، قابلة للجدل، أن الشعر - في الولايات المتحدة - مهما قال **دانا جيويو** DANA GIOIA، صاحب كتاب «هل يهتم الشعر»، لا يزال يبيض بالحياة، وهو يستمد حياته من هذا الجمهور الذي تجشم الصعاب - الخوض في الأمطار والبرد والتضحية بأمنية يوم سبت - ليستمتع إلى قصائد أربعة شعراء وشاعرة. * ملحوظة: لم يتذكر أي من شعراء الأمسياتين للأوزان الشعرية وإن اتسم تناولهم لها بحرية خلاقة!



الوحل والذهب

وقد أحدث الكتاب أصداء واسعة لما يلقيه من ضوء قوى وأخاذ على حياة وأعمال جينه ولكن أيضا للصورة المختلفة التى يقدمها عن الكاتب الشهير وهى صورة تختلف تماما عن الصورة التى أعطاهها جينه عن نفسه طوال حياته من خلال أعمال وأحاديثه ومقالاته

ويحلل إدمون وايت فى سيرته الذاتية بدقة شديدة العلاقة بين جينه الانسان وجينه الانبيس دون أن يصدر حكما اخلاقيا أو مديحا أو هجاء ويكتفى بعرض نتائج أبحاثه وتحقيقاته بحيادية كبيرة دون أن يتخلل عن خصائص السيرة الذاتية

دراسات جاك ديويلا وايف بونفوا - بعد مؤلف سارتر الذى اعتبر فيه جينه مثالا على الحرية الوجودية. لتعزز وتؤكد هذه الهالة التى أحاطت به ولتلقى به فى سجن آخر مختلف عن السجن التى عرفها طوال حياته وهو السجن الذى يلقي فيه كل من يتهم بالوهبة والعبقرية.

وفى الأسابيع الأخيرة صدرت فى باريس الترجمة الفرنسية، فى نفس وقت صدور النسخة الانجليزية، من **السيرة الذاتية** التى تحمل عنوان «جان جينه» والتى كتبها الروائى والكاتب الأمريكى إدمون وايت.

جان جينه، أحد عمالقة الأدب الفرنسى والعالمى فى القرن العشرين، تضامى مكانته مكانة بروسست، وكافكا، وجويس، وسيلين، وارثو. ومنذ البداية، عندما اكتشفه جان كوكو وتنبأ له بالتربع على عرش الأدب، ثم بعد أن رفعه الفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر إلى مرتبة «القداسة» فى مؤلفه الضخم الشهير «جان جينه» «قديس وشهيد»، فسين هالة الاسطورة تحيط به.

وقد جاءت كل الدراسات والكتابات التى جرؤت على التصدى لحياة أو أعمال جان جينه - مثل

على الطريقة الامريكية اى الحيوية والافقاع المتدقق الذى يسيطر على انتباه القارئ، من الصفحة الاولى إلى الصفحة الأخيرة.

وهكذا بعد سبع سنوات من وفاة جان جينه، تأتى هذه السيرة الذاتية لتؤكد ان الكاتب الفرنسى خلق لنفسه صورة وشخصية تختلف عن الحقيقة لعجزه عن تحقيق مثاله الاعلى فى العالم الواقعى أو بعبارة اخرى إن جان جينه عاش تمرده وفوضويته الحقيقية من خلال أدبه مما ينزع عن الكاتب هالة الأسطورة التى احاطت به وبحياته الفريدة.

ويبدأ وايت بالسنوات الاولى من حياة جينه حينما عشر عليه طفلاً لقيطاً، ثم سلم لعائلة تبنته منذ كان فى شهره السابع وحتى الثالثة عشر من عمره. ورغم أن عائلته بالتبني احسنت معاملته فى الواقع، فإنه اعطى على الدوام صورة مخالفة تماماً ليؤكد صورة الطفل اللقيط الذى قضى طفولته بانسة تعسة لا مكان فيها لمشاعر الحب والحنان

كذلك كان الاعتقاد السائد هو أن جينه لم يكن واسع الاطلاع ولم يكن قارئاً للادب مما يؤكد أن موهبته

تفجرت كقوة طبيعية تلقائية وبدائية ولكن إدوموند وايت يؤكد على العكس من ذلك أن جينه شأنه شأن الشاعر رابعو قرا كل ما وقع بين يديه من القصص الشعبية التى سادت القرن التاسع عشر حتى بروست مروراً برونسار راسين الذين يظهر تأثيرهم جميعاً على أسلوبه

اما السرقات الشهيرة التى ألقت بجنه سنوات طويلة فى السجن وللتى بررها جينه نفسه بأنها نوع من الانجذاب نحو الانصراف، فإن إدوموند وايت يؤكد انها مبالغ فيها، فقد كان يسرق كتباً أحياناً وأحياناً أخرى يسافر دون تذكرة فى القطار، وليست جرائم حقيقية كما أراد جينه أن يصورها

ويرى إدوموند وايت أن جينه فى هذا الصدد يشبه للكاتب الفرنسى الشهير مارسيل بروست الذى حول بلدة فرنسية صغيرة عديمة الأهمية إلى بلدة «كومبري» الرائعة فى عمله الضخم «البحث عن الزمن الضائع» فجاء جينه قام بإخراج عالم من الأشقياء والقلة والمجرمين والمتهمين على المجتمع والحياة من مخيلته، وإذا كان هذا

العالم قد سيطر على تفكيره ومارس نوعاً من السحر على أعماله فلأنه لم يكن قادراً على القيام بما يتطلبه الانتماء إلى هذا العالم. ولذلك فإنه عاش من خلال كتبه ومن خلال الصورة التى خلقها عن نفسه وعن حياته حياة كبار الاشقياء ونشوتهم فى خروجهم على القانون

أما مسألة جينه الحقيقية فى رأى كاتب سيرته الأمريكى فهى أنه جلب التعاسة والموت لكل من أحبه سواء صديق الأمريكى الذى انتحر شفقاً أو رفيق عمره العربى عبد الله الذى انتحر بدوره فى ظروف رهيبة.

ويعتبر إدوموند وايت أن الفترة الأكثر سواداً وأكثرها مجداً فى الوقت نفسه وفقاً للمثال الاعلى لجنه، هى الفترة التى قضاه من الخامسة عشر من عمره حتى التاسعة عشر فى سجن ميتري الذى اتسمت فيه المعاملة بالوحشية والفظاظة منقطعة النظير فانطلاقاً من هذه التجربة، يفسر وايت تعاطف جينه مع الفهود السود الأمريكين والفلسطينيين المحرومين من حقوقهم ولكنها للفترة التى اكتشف فيها جينه أيضاً وراء جدران هذا السجن

قيم الفروسية الذكورية والطقوس الخاصة بالسلطة وبالجنس وكافة العلاقات التي تتنظم في هذا الإطار.. علاقات الشرف والخيانة، السيطرة والخضوع، الحقيقة والتكرار وجميعها موضوعات تغذي روايته ومسرحياته ويعلق إيموند وايت على ذلك قائلاً أن جينه الذي يمكن اعتباره نتاجاً خالصاً للنحلة الديمقراطية الحديثة عاش مكبوتاً كما لو كان يبحث عن زمن الإقطاع فالحرية الكاملة والسهولة تعد بالنسبة له أموراً بغيفية، والابداع الأدبي لا يمكن أن يتم إلا على هامش المجتمع وضده.

وإذا كان جينه قد سعى إلى إخفاء وتغيير الحقائق الخاصة بحياته لتكون على مستوى حلمه ومثاله، وإذا كان صور سرقاته الصغيرة على إنها جرائم فليس ذلك للتفاخر، ولكن لأنه كان يعرف تماماً أنه لا مصدر للجمال سوى الجرح

الذي يحصله كل منا مرثياً تارة وخافياً تارة أخرى في دخله والذي يبقى مع كل إنسان أينما ذهب، فعمد مولده لقيطاً في عام ١٩١٠ في باريس وحتى وفاته التي أتت في إطار ملايسات غامضة في أحد فنادق الحي الثالث عشر في باريس عام ١٩٨٦، فإن مسيرة جان جينه تبدو كمفارقة وكسعى نحو القداسة من خلال طريق الآلام الذي عيسته الهامشية والخيانة والسرقه والدعارة والرغبة في الشر المطلق

وقد عاش جان جينه مفارقاته كضرورة لاغنى عنها لعمله الأدبي: فهو القوضوي الذي يعشق التدرج الهرمي، والسارق الذي تجذبه حياة السجن، والبعيد عن الدين الذي تسيطر عليه الأساطير والطقوس المسيحية، والفار من الجيش الذي تسحره الحياة العسكرية والرافض لفكرة الوطن الذي يدافع عن حق المبعدين والمنفيين في العودة إلى

أوطانهم، والكاظم ذو الأسلوب الراقى الذي يطن احتقاره للادب..

مفارقات وتناقضات عديدة حاول إيموند وايت تفسيرها ورغم كل شيء يبقى سر جينه مجهولاً: فرغم جهوده وايت للتعريف بكافة التأثيرات الأدبية التي تعرض لها جينه أو كيفية انتقاله إلى الكتابة، فإن تحول السارق الصغير إلى كاتب كبير يملك لغة واسلوباً منمقاً كأسلوب شاتوبريان وراقياً في الوقت ذاته كأسلوب مالارمي وبروست تغلفه وحشية وجراحة تذكران بأسلوب سيميلين، يبقى سرّاً من الأسرار، فقدرتة على تحويل الوحل والطين إلى ذهب تبقى فوق قدرة الدارسين على التفسير والشرح، فكتبه نخل كما أرادها: زهرة مدارية فريدة ومدهشة كما لو كانت قد انبثقت من العدم فوق ركام من القمامة.

السؤال المتبس في قابس

في قابس، على مسافة ٤٠٠ كم من تونس العاصمة أقيم للثلاثين الثاني للروائيين العرب حول موضوع «المؤثرات الأجنبية في الرواية العربية». شغل المنقضى أيام ١٠، ١١، ١٢ من ديسمبر، كنت مدعواً إليه من القاهرة مع الكاتب الكبير إدوار الخراط الذي كان محل تكريم المؤتمر هذا العام.

شغل تكريم إدوار الخراط اليوم الثالث كله في جلستين رأسهما الكاتب الكبير توفيق يكار. في الجلسة الأولى تكلم أربعة كتاب عن إدوار الخراط هم إلياس خوري من لبنان، وكاتب هذه الرسالة من

مصر، وشعيب حلفي من المغرب، والصادق القاسمي من تونس.

كانت كلمة إلياس خوري حول الاسكندرية وبيروت عن المدينة الكوزموبوليتية فيها. عن كتابة إدوار الخراط للمدينة، وكتابة المدينة للخراط. وكانت كلمتي عن الاسكندرية سيدة العالم الهيليني القديم. مدينة الشعر والترف. تلك التي اضمحلت حتى جاء كتاب من نوع كافافيس وداريل وفورستر ليعيد إليها الروح العالمية، في الأدب على الأقل، وكسيف جاء إدوار الخراط ليبعث هذه الروح مرة أخرى، أو ثالثة، في المدينة التي

ازدادت اضمحلالاً... وكانت مداخلة شعيب حلفي، وهو ناقد شاب من المغرب، وله رواية بعنوان «مساء الشوق»، حول «لماذا يكتب الخراط» بينما ألقى الصادق القاسمي - ناقد تونسي شاب لرسالة مايجسر عن إدوار الخراط - بحثاً حول «قلق النص قلق الإنسان»...

في الجلسة الثانية للتكريم، حضر وإلى قابس، والمعتمد، والنائب الجمهوري، وألقى إدوار الخراط بحثاً طويلاً عن كتابته أعضاء فيه مناطق كثيرة من تجربته الأدبية.

هذا كان اليوم الأخير.

فى اليوم الأول، بعد كلمات الافتتاح، تم تقديم الكاتب الجزائري «واسيني الأعرج» ليقيم شهادته كنوع من التقرير لموقف الكتاب الجزائريين المحاصرين والمهذبين من قبل الجماعات الإرهابية الآن . قدم واسيني الأعرج شهادته بعنوان «شئى عن بهاء الكتابة» اختتمها بحديث عن يوم فى حياة الكاتب الجزائرى الذى يظله الحزين علينا . كيف حقاً يعيش الكاتب الجزائرى تحت كل هذا الإرهاب لقد هجر أكثر الكتاب بلادهم إلى فرنسا، ولم يبق إلا عدد قليل مهذبين بالقتل كل يوم، أو متحالفين مع قوى الظلام مثلاً . فعل للأسف الشديد **الظاهر وطار!!**

إننى أفضل أن أثبت فى نهاية هذه الرسالة نص ذلك الجزء الصعب ضد شهادة «واسيني الأعرج» وليس الآن .

بين البداية والختام، وفى برنامج مرتدح شغل يوماً واحداً قرئت شهادات لعدد من الكتاب هم :

مهدي عيسى الصقر من العراق، إلياس خورى من لبنان،

ونجوى مركات من لبنان أيضاً .
مولودى شغوم من المغرب،
وشعيب حليفى من المغرب أيضاً،
محمود طرشونة من تونس،
ونبيل سليمان من سوريا .
وإبراهيم عبد المجيد من مصر .

أثارت الشهادات كثيراً من الأسطة عن إبداع الكتاب، ووضح فيها مدى الصنق والحمية كان ذلك فى الصباح وفى المساء تم تقديم عدد كبير وقوى من الدراسات الأدبية منها دراسة **عبد الحميد عقار** من المغرب، وقدمت دراسة على درجة كبيرة من الأهمية **لنبيل سليمان**، الروائى السوري المعروف، عن «السؤال المتلبس» . ما بعد الحداثة فى الرواية العربية . تناول فيها موقف عدد من النقاد والمفكرين الغربيين من ما بعد الحداثة، كذلك آراء عدد من الأدباء والنقاد العرب، وكذلك توقف عند عدد من الأعمال الروائية العربية الهامة ووضح عمق المرواغة فى المصطلح «بعد الحداثة» وتعد الرؤى والتفسيرات، والتباس السؤال .

شهد التلقى وحضر ندواته عدد كبير من الجمهور، معظمهم من

طلاب المدارس الثانوية والعالية، ذلك أن الرواية يتم تدريسها فى تونس بشكل مكثف، وشارك هذا الجمهور مع جمهور النقاد فى المناقشة التى حازت دراسة د. سهيل إدريس ونبيل سليمان على الكثير منها

لقد لاحظت أن للرواية المصرية مكانة كبيرة عند جيل الشباب هناك، وكانت هناك أسئلة هامة عن أعمال **صبرى موسى** وأبو المحاطى أبو الفجا .

● اقترح المجتمعون أن يكون الكاتب المكرم فى العام القادم من إحدى دول المغرب العربى . ثم اقترح عدد من الأسماء وتركزت مهمة الاختيار لقيادة التلقى .

● أصدر المجتمعون بياناً ينددون فيه بالارهاب ويساندون فيه المثقف الجزائرى فى مسجته .. إنن تعود إلى كلمة . واسيني الأعرج عن «يوم فى حياة كاتب جزائرى»

أقوم فى الصباح . أغسل وجهى . أشرب القهوة أو لا أشربها غير مهم تسبقنى ريم - ثمانية سنوات - إلى الشرفة . تسمح بعينيها المحيط ثم تعود وهى

حزينة. «لاشيء» ويتدهرج باسم - عشر سنوات - نحو النافذة المطلة على موقف السيارات ثم يعود بسرعة. هناك شخص منكبي على السيارة . أحاول أن أفتح نفسي واقتنعهم بأن الشخص عادى . ثم تسبقنا الزميلة السينمائية التي لا يعرفها الناس وتسكن معنا . تنزل - ترابك الملخل وتعطى إشارتها وكلتنا فى فيلم بوليسى. أغادر المريح الصغير الذى أسكنه بعد أن سرقت منا الشوارع والمدينة وأقول فى خاطرى لابد أن يكون القراصنة الأتراك قد صروا من هنا، ولابد أن يكون فى عقل هؤلاء القتل جنيات انكشافية، فقد كان هؤلاء البحارة عندما ينخلون العاصمة يدمرون كل شيء. يصافونهم فى طريقهم . القطط نفسها لا تنجو منهم .

أدور حول السيارة ثم أفتح الباب وأركب مفادراً المكان ورافعاً رأسي باتجاه نوافذ البيت للشرعة. ألوح يبدى نحوهم ثم أئسحب بسرعة. عندما أصل أتردد. أين أوقف السيارة. لابد أن أغير المكان. البارحة أوقفها فى الجامعة . اليوم فى الشارع الخلفى لبيدوش هراد فهو آمن . وتضحك فى

خاطرك. أى أمن! ثم تختلط مع العابرين مستكراً يديه ونظارات سوداء. فجأة يبق أحدهم فوق ظهرك. تألفت. أحد أصدقائك . تضحك قليلاً تودعه وأنت تكتشف أن تنكرك يؤكدك. على العكس مما تتصور. تمضى. تسمع طقطقات الأحذية النسوية. تتلذذ بنعومتها. لم يبق شيء فى هذه البلاد سوى النساء الرائعات. عندما تكون وراك امرأة تشع بالأمان. فجأة تتغير النقرات لتصبح خشنه. تألفت قليلاً. تتوقف عند محل «باطاء» تترك الشخص الذى يمر ثم تغير الرصيف الآخر هاتحاً أمام عينيك مساحة واسعة لمراقبة الوجوه التى وراك والتى قدماك وتواصل. ثم تغير الرصيف ثانية وثالثة والشارع يزداد طولاً وضيقاً. فجأة تتذكر الليلة الماضية، والكتابة التى تستعصى عليك، والرواية الأخيرة التى بدأت تملؤك تقول هذا رهان قشة نجاه وحياة. يجب أن أنتهى من كتابتها. شيء واحد يحزنك هو أن تنتهى قبل إنهاؤها فى هذا البيت الواسع العتيق لصديق جاك ليلا وهو يريد يجب ألا تبقى هنا، إنهم يبيدون أعضاء المجلس الاستشارى

وأعضاء لجنة الكشف عن حقيقة اغتيال الطاهر جاووت ثم يقول : هل تلقيت تهديدات جديدة. تقول صارت مبتذلة لكثرتها، يقول بيتى صغير وحميم وتخرج بدون عودة، والغريب أنه فى مثل هذه اللحظات تتسمر الذاكرة المطلوبة وتتكرر الكثير من القيود وتكلف الحياة مع الموت .

فى المطعم تقول لى إحدى الصديقات وهى تصاورنى لجريدة لماذا لا تنافس البلد؟ أضحك وأقول لست عترة ولكن لا وطن لى غير هذا. الدنيا مغلقة على ذاتها ولكنى أحاول الحذر قدر المستطاع. غادرت الجامعة هذه السنة تفادياً للأوقات المضبوطة وأتفادى المقاهى والمطاعم. التعود على حياة أخرى. ويجب ألا نحول الدنيا إلى جحيم متنقل. نحن فى حاجة أن نكون رومانسيين حتى لو كان خطر هذه الرومانسية غالياً، ونعتبر أن مسألة الحياة والموت، مسألة قديرية وكفى. وعندما تنتهى من اللقاء تمتصك الشوارع من جديد باتجاه إتمام رزنامة اليوم. المطبعة. حضور خبازة زميل اغتيل البارحة. البريد. تجمع الصحفيين والمتقنين ثم العودة مغيراً الطريق تماماً. تركب سيارتك.

تخترق رصاصات متعددة صدره
ورأسه؟....

ملحوظة واسيني الأعرج هو
أيضا زوج الشاعرة زينب الأعوج
الموضوعة على قائمة القتل لرئاستها
لجنة نسائية ضد الإرهاب ..

غمرة استعادة الوجوه التي
ذهبت وأنت تقول :

«فيما كان يفكر الجبالي
اليابس في ذلك الصباح الممطر من
يوم الثلاثاء ١٦ مارس ١٩٩٣ قبل أن

وعندما تصل الأنوروت، وهي أكثر
الاماكن أمنا في السياقة، تنسى
نفسك، ولاتراقب من خلال المرأة
السيارات التي خلفك. بيدولك
الوطن جميلاً ومدهشاً وتدخل في



تنويه

تم تاجيل نشر قصيدة أحمد عبد المعطى حجازي وعبد الرازق عبد
الواحد وحسن طلب، وكذلك دراسة الدكتور محمد عبد المطلب إلى أعداد
قادمة بسبب ضيق المساحة المتاحة عن استيعاب سائر القصائد
والدراسات الخاصة بملف عصر الشعر.
ولهذا السبب نفسه. تمّ تاجيل نشر الكشّاف السنوى الخاص بعام ١٩٩٣
إلى العدد القادم.

أصدقاء إبداع

ولقد وصل المجلة خطاب من الصديق على محمود برعى من سوهاج - البليتا - بنى حلوة حاملاً عدد من القصص والأقاصيص القصيرة..... اخترنا منها الأنصورة التالية....

نحن الكلمات

على محمود برعى

شكوت له فشلى وما قد يسببه
من مشاكل لا حصر لها فلون
قسمات وجهه بالتعاطف معى وهون
من عسير أمرى.. أكدت له صعوبة
موقفى فحاول الحزن من أجلى
وابتسم..! وعنيما وضعوا على
صدرى وساماً كانت فرحتى
تختلف.. ذهبت إليه كى يشاركنى

احتفت المجلة به وبغيره من الأبناء
خارج العاصمة، وكان احتفاؤها به
يتمثل فى نشر قصتين، وليس قصة
واحدة... وذلك يدل على المساحة
التي تفريدها إبداع لكتاب القصة
والإبداع فى كل فروعه مهما بعدت
المسافة وعبر ما يمكن أن يكون
جيداً... ونشكر الماهر منير كامل
اهتمامه بالمراسلة الدائمة للمجلة،
مما يؤكد ثقته فى إبداع.

كنتك وصلنا رد على ما كتبناه
فى العدد الماضى ويخص الصديق
محمد عبدالواحد، وبهذه المناسبة
نطمئن الصديق محمد عبدالواحد
الذى سارع بالمراسلة بمجرد نشر
ملخص رسالته السابقة وليعلم أن ما
يفد للمجلة يقرأ بعناية، وتعدده أن
ننوه عن أعماله وننشر له عملاً فى
الأعداد القادمة.

استمراراً لحوارنا مع
الأصدقاء الأعزاء، الذين تعزز بهم
إبداع وصلنا هذا الشهر عدد من
الرسائل لا بأس به، حملت داخلها
باقية من القصص القصيرة التي
يفضلها أصدقاء الباب من كتاب
القصة، ولعلنا كنا نحاول دائماً الرد
على اكبر عدد ممكن من الرسائل
التي تصل إلينا، لكن كما يقال وما
باليد حيلة... خاصة إذا كان
البعض يصبر على مراسلتنا رغم
إجابتنا على رسائله السابقة بل
ونشر أعمال له أحياناً.

ومن هؤلاء الصديق دسامر
منير كامل، من المنصورة وهو كاتب
جيد أرسل لنا الكثير من القصص،
وقد اخترنا له قصيتين نشرتهما له
المجلة فى عدد أغسطس الخاص
بالأبناء خارج العاصمة، ولقد

سعادتي.. وقتت أمامه فاردأ صدى
ليراه فنظر بعيداً وتحدث في أشياء
كنت أحاول تسياغها... أشرت إلى
صدري مقاطعاً... اقترب منى وبفن
عينيه في صدى ثم جاهد كي يعن
سماعته بنجاحي.. فتهدج صوته
ويكى.

ومن الصديق محمود
عبدالمطلب من بنها القصة التالية:



السفر في الزمن المجهول

محمود عبدالمطلب الأشهب

توارت شمس المغرب عند الأفق
البعيد فاصطبغ بجمرة قانية لم تك
تظهر حتى بدأت تفر هاربة...

استلقى على أرض يكسوها
العشب الرطيب وتطلع إلى السماء...
لم فرقه نجم تفصله عنه ملايين
السنين الضوئية فتالم في حسرة...
استسلم لنسمة باردة ومساقر في
الزمن المجهول...

طوفان للآه يفرق مدينته،
وسفينة نوح قد ولى زمانها... أيوب

العصر يستند في استسلام إلى
جدار مهتاك ينتظر في صمت
المكروب ولهفته برءا من دائه... أيقظه
من غفوته حشرة هائمة طواها ظلام
الليل الطويل... تذكر أنه على موعد
مع الطبيب... استجمع أنفاسه.

اللاهنة وأخذ يتمتم بآيات من
القرآن الكريم حفظها عن والده...
شعر براحة طارئة فسال نفسه
يصوت مسموع :

لماذا يتدهور كل شيء بسرعة
الصاروخ
تبادل مع الطبيب حديثاً عاجزاً
عن زمالة قديمة بالمدرسة الثانوية...
انتهى الطبيب من فحصه وأخبره أنه
يتمتع

بقلب شاب وإن التحاليل لا
تندرز بوقوع كارثة... انتابته فرحة
طاغية بعد أن أزيح عن صدره هم
ثقيل...

في الطريق... ترامت إلى سمعه
ألحان شعبية تعزفها فرقة للموسيقى
النحاسية يعشق عزفها... غاص
بهمومه في
أمواج الفرحه...

استقبلته زوجته بوجه قلق
وأستلة متلاحقة... توشا للصلاة...

تناول عشاءه وصعد إلى فراشه...
شعر بالغم

واستسلم له ثم راح في سبات
عميق.

ومن القصص الجيدة التي
وصلت المجلة، والتي اتسمت بالروح
الرومانسية قصة الصديقة سلوى
محمد عثمان، التي تصرح بأنها
تخرجت من إحدى الكليات العلمية
بالإسكندرية، لكنها تهوى الأدب
وتعشق الشعر والقصة على وجه
الخصوص، وتحب القراءة بصفة
عامة... وربما ذلك هو ما رمى بها
بين شاطئ بحر الكتابة الزاخر،
ومن ثم ظهرت لسانها الخاصة التي
تتسم بالشاعرية والشفافية، التي
مزجت بينها وبين رؤيتها للبحر
الكبير في الإسكندرية، وتلك سمة
من سمات أدباء الإسكندرية، حيث
يلاحظ أن البحر له تأثير كبير
كخلفية على كتابات هؤلاء، بل
وكتاباتهم بعض الأدباء والعالمين مثل
كفافيس الشاعر اليوناني، وداريل
عاشق الإسكندرية الذي كتب
رباعيته الشهيرة عنها.. وهذه هي
القصة.....

لماذا بعد الغروب؟

سلوى عثمان

كانت تسيير على الشاطئ،
كعابقتها تنهادر خطواتها على
ترنيمات الأمواج اللامية فوق
الرمال. كانت تعشق البحر. حين
نُكِّى إليه بناظرها فكنتها ارتمت
فوق صدر أمها الحاني، وتعود وقد
تخفتت من مبرمها فقد الفتها في
اليم تذوب بين الأمواج.

إنها لا تدري لماذا تعشق
البحر. ولكنها تعلم أن له سِر
غامض كسر الحب في قلوب المحبين
فهم لا يدرون لماذا أحبوا ولكنهم
يجيبون

كان ذلك في أوليات شهر
سبتمبر. ما أروع الاستكشافية
الجميلة، عروس البحر المدللة في
ذلك الوقت من السنة حين الكون
الحائر بين الصيف العابت والخريف
الحالم الوديع. وكان الوقت قبيل
الغروب وقد أخذت بعض النسائم
الرفيعة تنساب في نعومة وتتساقط
في مرج بعد أن ظلت طوال النهار

حبيسة تضشى حرارة الشمس
ولهيبها.

أخذت تخطو فوق الرمال
شاربة، تاركة أثارها على وجه الرمل
مثما تترك السنوات المتلاحقة أثارها
على الوجه الجميل حين يخطو نحو
الخريف. وظلت في سيرها شاربة
يسبح وجهها الجميل مع أفكارها
للمسافرة لا تهتدى إلى شاطئ.
وأخيراً رست عينها الساكتان على
شاطئ الصخور المترامية على
امتداد الرمال. وتوقفت عن السير
تمعن النظر إلى تلك الصخور الواقعة
في سكون تراقب الأمواج في صمت
كامهات دفعن الحنان فوقفن يرقبن
أطفالهن اللامين عند الشط، بينما
أخذت الأمواج تندفع إليها مرحة
تطوقها في حب ثم تنطلق مسرعة
إلى اليم لتعاود سباقها من جديد.

ونظرت نحو الأفق. كانت
الشمس تستعد للرحيل واتجه
موكبها الحزين نحو البحر وامتثلت
لأمر الفراق الذي قُدر لها منذ الأزل.
ويبدأ الموج يجذبها نحو المجهول
ووجهها يبتعد شيئاً فشيئاً فإذا
اختفى نصفها أطل النصف الآخر

يلقى نظرة أخيرة على الكون قبل أن
يختفى. وغاب وجه الشمس وأد
رحل فقد رحل معه الضوء والدفء
وبدا الكون ذليلاً كألوجه أضناه طول
اليكاه، وأخذ الليل يسرى فبدأ الكون
رمادي الرداء.

وعلا ضجيج الموج وازداد
صخبه وتنبهت هي على مشهد بق
له قلبها. فهناك على مسافة غير
بعيدة كان يجلس شاب وفتاة على
إحدى الصخور العالية متجاورين،
ريما كانا يتهامسان. ترى هل كانا
يشهدان البحر على حبهما أم هما
عاشقان له مثلها وأرادا أن
يشاركهما نجواهما. وأحسست
بالبرودة تسري في كيانهما.
وتسألت: أما يشعران بالبرد؟
وأثاء الجواب من أعماقها مدويأ.
إن البرد لا يصل إلا إلى القلوب
الخاوية، تلك القلوب التي هجرها
الحب فهجرتها الحياة وعشش فيها
اليأس فباتت موحشة مظلمة. ولكن
ايظل قلبها بلا حب، بلا حياة؟ إذا
كانت شمسها قد غابت فلا بد لها من
شروق آخر وإذا كان الليل موعداً
فقدراً فجر جديد.



من اعمال الفنان : وجيه وهبه

التراث القبطي تراث لكل المصريين



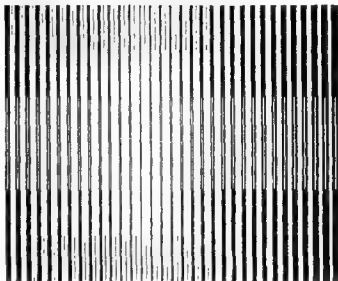
العدد الثاني • فبراير ١٩٩٤

المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفني

نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكتاب ٧٥٠ ل.س - دفتر ٨ ريال - قفزة - البحرين ٧٥٠ ل.س - سوريا ٤٠ ليرة -
لبنان ١٥٠٠ ليرة - الأردن ٥٠ ليرة - قطر - السعودية ٨ ريال - الكويت ٢٢٥
ريال - تونس ٢٠٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٢٠
ريال - ليبيا ١٠ دينار - الإمارات ٨ درهم - سلطنة عمان ٨٠٠ بيرة - غزة
والقطاع ١٠٠ سنت - لبنان ١٥٠ ليرة - قبرص ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنديا مصريا شاملا البريد
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)
الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات
مضافا إليها مصاريف البريد : للبلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولارا .

الرسلات والاشتراكات على العنوان التالي

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الشافي شروت - الدور الخامس - ص
ب ٦٢٦ - تليفون ٢٩٢٨٦٩١ القاهرة - فاكس ٧٥٤٢١٢ .

للذين : جندي واحد

المادة المنشورة تعبر عن رأي صاحبها وحده . والمجلة لا تتكلم بنشر ما لا تتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

البحر

الصفحة الثانية عشرة • فبراير ١٩٩٤ م • شعبان ١٤١٤هـ

هذا العدد

مسيرة الفنان الأمامي للرسم جورج البهجوري

■ الشعر :

- فرح البحر.....غزاد بدوي ١١٤
مسيرة المراثي..... فاروق سلوم ١١٦
يحلم بلا هواة.....عبد القادر سبيل ١١٩
البحر..... شريف الشافعي ١٢٣

■ القصة :

- ظل الضلال رمسيس لبيب ١٢٣
بين عشرة جدران سولي النعيمي ١٢٧

■ المقالات :

- المثقفون المصريون يردون على الإرهاب الفكري ١٣٦
المؤتمر التاسع للشعر بجامعة المنوفية ... طاهر البربري ١٤٠

■ المكتبة العربية :

- قبطي شاهد على العصر شمس الدين موسى ١٤٢

■ الرسائل :

- محكمة ما بعد الحداثة «نيويورك» أحمد مرسى ١٤٥
حصار الحصار «بغداد» بليلة الناصري ١٥٠
جولة إبداع : ١٥٣
أصدقاء إبداع : ١٥٤
كتشاف إبداع عن عام ١٩٩٣ :

■ الافتتاحية :

- التراث القبطي ثراث لكل المصريين أحمد حجازي ٤

■ ملف العدد :

- نقطة روحية (شعر) قداسة البابا شنودة ٧
درس في التصامح حسن طاب ١١
صوت الشعراء أحمد شرفي ١٣
خليل مطران
إبراهيم ناجي وآخرين

- الثقافة المصرية لها صالقان ميلاد حنا ٢٠
كتاب أقباط وموضوعات مسيحية إدوار الفراط ٢٧
أسطورة أهل الكهف ماهر شفيق فريد ٣٤
الأقباط وكنيستهم وليم سليمان قلادة ٣٨
في المتحف القبطي نبيل فرج ٥٥
الفن القبطي تأثيراته ومؤثراته إيزاك فائوس ٦١
العمارة القبطية أسرة رمزي ٦٧
فن الأقباط في الكنائس والأديرة محمد غيطاس ٧٠
اللغة القبطية كمال فريد اسماعيل ٨٦
الموسيقى الكنسية القبطية راجب حسي مفتاح ٩٢
ثقافتنا القومية في العصر القبطي سليمان نسيم ١٠٥
■ الفن التشكيلي :
نماذج من الفن القبطي

التراث القبطي تراث لكل المصريين

لن نستطيع مهما أوتينا من سداد الرأي وبلاغة القول وصدق الولاء للوطن والاعتزاز بتاريخه كله وبحضارته منذ بدأت وبأمله أجمعين، أن نضيف شيئاً كثيراً إلى ما جاء في التراث العربي الإسلامي عن مصر والمصريين والاقباط منهم بالذات.

فمصر في القرآن الكريم أمن وسلام وملك وعمران. أرضها فردوس وصروحها نرى شاهقة. والقرآن الكريم يصف ما كان فيه الفراعنة من النعمة والمنعة والعظمة والسلطان فيقول «كم تركوا من جنات وعيون، وزروع ومقام كريم، ونعمة كانوا فيها فاكهين».

ويقول النبي العربي صلى الله عليه وسلم مبلغاً عن ربه مفاخرأ بأخواله وأصحابه «استوصوا بالقبط خيراً فإن لكم منهم صبراً ونعمة».

ومصر لدى الفقهاء والرواة والمفسرين والمحدثين والرحالة العرب صانعة التاريخ وجنة الدنيا. والتيل ينبع من الجنة. والمصريين مملو البشرية.

وإذا كان الرسول الكريم قد أوصى كل مسلم عريباً كان أو غير عريبى بقبط مصر، فالمسلم المصرى - وهو سليل هؤلاء الأقباط - أول من يقوم على هذه الوصية.

ليس التراث القبطى بالنسبة للمصرى المسلم تراثاً دينياً فحسب، بل هو قبل كل شئ، تراث قومى. وليس الأقباط بالنسبة له مجرد طائفة دينية، بل هم شعبه. والعكس بالعكس، فالتراث العربى الإسلامى بالنسبة للمصرى المسيحى تراث قومى، والمسلمون المصريون بالنسبة له أهل وعشيرة.

هكذا فهم المصريون أنفسهم وتعلموا من عبقرية بلادهم. فليست في مصر أرض مسلمة وأخرى مسيحية، وليست سماء مصر طبقات تختلف باختلاف الدين، بل أرض مصر واحدة وسمائها واحدة. وليس في نيل مصر ولا في هوائها، لا في أيلها ولا نهارها، ولا في زرعها أو شجرها، ولا في أفرانها أو أترانها، ولا في ماضيها أو حاضرها أو مستقبلها ما هو مقسوم للمسلمين وهدم وما هو مقسوم للمسيحيين، بل كل ما فيها واحد متصل يتسع لأبنائها أجمعين.

من أين تأتي القسمة أو التمييز؟ من الدين؟ بل الدين واحد لأن الله واحد ولأن الحق واحد يراه كل من وجهته فتكتمل المعرفة بقدر ما تتعدد وجهات النظر، وإنه لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي.

وهل رأيت عابداً بحقٍ خصامه عابداً بحق؟ هل رأيت رجلاً يفلق طريق رجل إلى السماء؟ بل تبدأ الخصومة حين يريد أحدهما أن يستأثر بالأرض ويغتصب السلطة. فإذا كانت السماء مفتوحة لنا جميعاً فلنجعل الأرض كذلك لتكون في الناس للسرة، وعلى الأرض السلام.

قل إن هذه كلها بديهيات أو أقرب الأشياء إلى البديهيات، وإن السماحة مبدأ جوهرى في العقيدة الإسلامية وخلق فطرى في عامة المصريين. «لكنم حينئذ ولي دين».

لكننا نتحدث عن شيء أكثر من السماحة وأبعد من حسن الجوار. فالمصريون شعب واحد تختلف دياناته ومذاهبه في الفكر والعمل، لكن تاريخه واحد وثقافته القومية مشتركة. واللحظة الوحيدة التي لا نكون فيها معاً هي اللحظة التي يقف فيها كل منا بين يدي ربه. فإذا فرغ من صلواته عاد مرة أخرى فرداً في عائلة وعضواً في جماعة قومية لها تاريخها ولغتها وأحلامها وقضاياها ومصالحها المشتركة المتبادلة.

وليس هناك شعب يقسم تاريخه أقساماً تتعدد بتعدد طوائفه الدينية، فتنتهي كل طائفة للقسم الذي سادت فيه، كان الأقسام الأخرى لا تخصها ولا تعنيها.

نميز بين مرحلة في التاريخ ومرحلة أخرى، نعم، لأن التاريخ يتطور ولا يتكرر. أما تمزيق التاريخ واستقلال كل جماعة بمرحلة من مراحلها فليس له من معنى إلا تمزيق الشعب نفسه، لأن الشعب لا يقوم إلا بتاريخه الجامع.

من هنا تكون العصور الفرعونية تراثاً للمصريين جميعاً. ويكون العصر القبطي المسيحي تراثاً للمسلمين المصريين. وتكون العصور العربية الإسلامية تراثاً للمسيحيين الذين اعتنق معظمهم الإسلام وأصبح التراث القبطي الآن ديناً فحسب إن احتفظ منهم بدينه، لكنهم وقد دخلوا جميعاً في العروبة ديناً وثقافة أو ثقافة فحسب، أصبحوا سنداً للوحدة القومية ولحناً متميزاً من ألحانها المثلثة كما كان يقول طه حسين. والتراث القبطي بهذا التحول لم يمت، بل دخل في حياة جديدة وتكلم بلسان عربى مبين. ونحن هنا لا نقدم اقتراحاً، بل نقرر حقيقة واقعة؛ فالشعب الذى عاش على ضفاف النيل

منذ فجر التاريخ، فإقام الدولة، واختراع الكتابة، وبنى الأهرام، وعبد رع وأمون، هو الشعب الذى تحول إلى المسيحية، وعاش في ظلها ستة قرون ثم تحول معظمه إلى العروبة والإسلام.

وبعض المسلمين يظنون أنهم قدموا إلى مصر فاتحين. لا، هذه خرافة. وإنما كان الفاتحون الأوائل الأقا من العرب والمصريين ملايين. فإذا كان الإسلام قد انتصر ودخل فيه المصريون كما دخلوا في العروبة أفواجا فإسلامهم وعروبتهم لا يفرضان عليهم أن يتبرسوا من تاريخهم الفرعوني أو تاريخهم القبطي ويعتبروا أنفسهم غزاة فاتحين.

وبعض المسيحيين يظنون هذا الخلق، ويقولون إنهم وحدهم المصريون، وإن المسلمين أجانب طارئون! وإذا كانت هذه الخرافة تبرر للمسلم أن يتجاهل التراث القبطي ويعتبره تراثاً أجنبياً، فهي تبرر للمسيحي أن يتعامل مع التراث العربي الإسلامي مكرهاً ويعتبره تراثاً دخيلاً.

والحقيقة التي لا شك فيها أن التراث القبطي تراث مصري فهو إذن تراث لكل المصريين.

والحقيقة التي لا شك فيها أيضاً أن مصر حين تبتت العروبة والإسلام امتلكتهما، وأضافت إلى تراثهما، وأنصهرت فيهما وبعثت بعثاً جديداً، فالتراث العربي الإسلامي في مصر تراث مصري أيضاً، وهو ملك للمسيحيين كما هو ملك للمسلمين.

لكن التراث القبطي مظلوم، وقد أن لنا أن نرفع عنه هذا الحيف لأنه يضرنا ولا يفيد. من أجل هذا نقدم هذا المحور ونرفع هذا الشعار: التراث القبطي تراث لكل المصريين!



نفحة روحية سائح

كُتِبَتْ هذه القصيدة في أوائل يوليو ١٩٥٤م

أنا في البعيداء وحدي	ليس لي شأن بغيري
لي جمر في شقوق التل	قد أخفيت جمر
وسأخفي منه يوماً	سأكون ما لست أدرى
سائحاً أجتاز في الصحراء	من قفر لقفر
ليس لي دير فكل البعيد	والأكمام بيدي
لا ولا سور قلن ير	تأح للأسوار فكري
أنا طير هائم في الجو	لم أشصف بوكبر
أنا في الدنيا طليق	في إقاماتي وسيري
أنا حر حين أغفو	حين أمشي حين أجري

مختارات من ديوان قدامة البابا • انطلاق الروح • الصادر سنة ١٩٨٦م

كيف أنسى؟!

نظمت هذه القصيدة سنة ١٩٦٢.

سـوف أنسى الـأمس والـيوم وقد أنسى غـدا
وبـأنسى فـترة فـى العـمر قد ضـاعت سـدى
غـيـر أنى سـوف لا أنسى سـؤالاً واحـدا
حـين قـال القـلب يـوما فـى ارتـباك : كـيف أنسى

كـيف أنسى فـترة الطـيش وإثـام الصـبـا
حـين كـان القـلب رـغـوا كـلـما قـام كـبـا
أسـكرته خـمـرة الإثـم فـنادى طـالـبـا
كـلـما يشـرب كـأسـا يـملا الشـيـطان كـأسـا

كـم دـعـانى الرـب يـوما فـأشـبـحت الوجـه عـنه
وأراني قـلبـه الحـائى أنا الـهـارب مـنه
قـال كـن صـدرا لـقـلبى غـيـر أنى لـم أكنـه
كـان قـلبى فـى صـدردى مـثل صـفـر، كـان أفسى

قـال هل تـضـر يا صـاحـب عـرسى، فـاعـتـذرت
فـاعـاد القـول فـى رفق وعطف، فـخـسـرت
فـستـولى بـعد أن قـال انتـظرنى، ما انتـظرت
لـم تـكن فـى القـلب أشـواق لـكى أحـضـر عـرسـا

كجـمـيـم ذك الماضى، كـشـيـطـان مـريـم
قائـم ضـدى فى مـجـرى وايمـا فى مـجـوى
كم مـضى اللـيل وقـد بـلـت فـرشـى بـدمـوى
إيه يا ظـلـمة نـفـسى، هل تـرى أبـصر شـمـسا

قـرأ الكـامـن حـلا فـوق راسـى، فـاسـتـرحـت
قـال لى هـيا اصـطـلـح بـالرب هـيا، فـاصـطـلـح
قـلت أنسى الأـمـس لـكن مـرغـ العـقـل فـصـحـت
حـسـن يا قـلب أن أنسى ولـكن، كـيـف أنسى ؟

مريم ومرثا

(تتخذ بطريقة رمزية عن حياة النامل وحياة الخدمة)

بـسـاـهـتـه ولا مـريـم	دخـلت البـيـت لا مـرثـا
وكـيـف إذا أتى يُخـدـم	فـمـنّ للرب فى البـيـت
ومـنّ يـجـرى ومـنّ يـبـسـم	ومـنّ يهـفـو لـقـدـمـه
ومـنّ يهـبـفى ومـنّ يـفـهـم	ومـنّ يـرـنو لـطـلـعـتـه
طـوال اللـيل أو يـسـهـم ؟	ومـنّ بـكـلامـه يـشـهـد

درس فى التسامح

كان العرب فى صدر الإسلام يسمون مصر (قريش العجم) . وهذه التسمية ذات دلالة إيجابية على مشاعر المسلمين الأوائل تجاه أقباط مصر إذا ما قورنت بمشاعرهم تجاه شتى الملل والعقائد الأخرى فى البلدان التى تم فتحها ، ولعلمهم كانوا يسيرون فى ذلك على هدى الرسول الكريم الذى أثنى على المصريين وأوصى بهم خيراً فى أكثر من مناسبة ، فضلاً عن أمره بأن يترك الرهبان وما انقطعوا له . وليس هذا بالكثير على شعب له من عمق التجربة الدينية وقدمها ما ليس لشعب غيره . فقد عرف المصريون القدماء منذ الأسرة الفرعونية الأولى (حوالى سنة ٣٢٠٠ ق.م) أشكالاً رفيعة من الوعي الدينى فى إطار الوجدانية والتثليث جميعاً ، قبل أن تظهر المسيحية والإسلام بعشرات القرون ، فقبل توحيد «أخناتون» بنحو الفى عام ، كان كهنة (منف) يريدون أن الإله «بتاح» (قد خلق العالم من الكلمة ، قال له كن ، فكان) وربما كان فى ذلك ما يفسر دخول المصريين فى المسيحية وبغاعهم عنها فى وجه الاضطهاد الوثنى الرومانى وتقديمهم آلاف الشهداء ، ثم دخولهم بعد ذلك فى الإسلام أفواجا .

وقد يفسر أيضاً هذا التراث المصرى العريق المشترك، سرُّ التسامح النسبى الذى نعم به الأقباط بوصفهم أقلية دينية طوال العصور الإسلامية ، بالقياس إلى غير مصر من البلدان ، مع التسليم بوجود استثناءات قليلة حكمتها ظروف وملابسات معينة ، لا سيما فى عصور الممالك ثم الأتراك ، كما حدث مثلاً



في عصر «بيبرس» و«قلاوون» ، وهناك حادثة مشهورة تبين لنا البؤس الشاسع بين حياة الأقباط في مصر
كثيرهم من المسلمين ، وحياة الأقليات المسيحية في البلاد الإسلامية الأخرى ، وذلك حين زار وزير مراكش
مصر في عصر السلطان «الناصر بن قلاوون» فهاه ما وجد عليه القبط من النعمة ، وناظره ما يتمتعون به
يومئذ من الاحترام والمودة - كما يصف لنا د. عبد اللطيف حمزة - ورأى بعينه كيف أنهم يلبسون
الثياب الفاخرة ويركبون الجياد المطهمة ، مع أن أمثالهم في بلاده لاحظ لهم من ذلك ، وما زال الوزير
المراكشي يمرض السلطان المملوكي على أقباط مصر حتى رضخ السلطان وأصدر المرسوم البغيض
المعروف ، في رجب عام ٧٠٠ هـ . ومع ذلك فلم يشعر أي شاعر في أي بلد إسلامي آخر بمثل ما شعر
«البوصيري» (٦٠٨ - ٦٩٥ هـ) - قبل ذلك المرسوم لسنوات - في قصيدة تتجاوز الخلاف الطائفي إلى
وعى نبيل بوحدة الوطن ووحدة مصالحه ، يقول «البوصيري» ، الذي لا نعرف منه غير برديته

أمانته ، وسموه الأمانة
سوى من معشر يتأولونا
بها ، ونحن أولى الأخذنا
وإن سواهم هم غاصبونا
لهم ، مال الطوائف أجمعينا

تفقت الخضاة وضان كل
وما أخشى على أموال مصر
يقول المسلمون لنا حقوق
وقال القبط نحن ملوك مصر
وحملت اليهود بحفظ مبيت

وقد عكست أدبيات الحوار الديني درجات من الجدل اللاهوتي تتفاوت نغمتها لنا، وحدة ، كما يظهر ذلك في تراث علم الكلام الإسلامي الذي حاول مفكروه أن يردوا الأفكار المسيحية المتعارضة مع الإسلام ، نجد شيئا من هذه الوحدة في مناقشة «ابن حزم الأندلسي» لإنجيل يوحنا ، وتجد لهجة أحد في كتاب «ابن عبد الصمد الخزرجي» (٥١٩ - ٥٨٢ هـ) المسمى (مقامع الصليان) : لكننا نجد في مقابل ذلك مجادلة بالتي هي أحسن في أغلب صفحات كتاب «أبي حامد الغزالي» الذي يشي عنوانه باعتداله (الرد الجميل لإلهية عيسى بصريح الإنجيل) وقد اعتمد فيه الغزالي على نصوص قبطية أصلية . على أنه يجدر بنا أن نفهم هذا الجدل في ضوء المواجهة الدائرة بين الشرق ممثلا في الإسلام ، والغرب ممثلا في المسيحية ، وهي مواجهة أعمل فيها الجنود سلاحهم كما أعمل المفكرون عقولهم .

لم يكن الأقباط أو أهل الذمة إذن هم المقصودون في المقام الأول بهذا الجدل ؛ وعلينا أن نقرأ التاريخ جيدا لكي نضع كل شيء في موضعه وحسب ملابساته التاريخية حتى لا نرث التعصب ونظل نوريه لأجيال قادمة ، فلا نجنى إلا الفرقة والتمزق ثم الضياع الأكبر ، وإذا كنا قد وصلنا في مطلع هذا القرن إلى الصيغة الصحيحة التي تحمي وحدة الوطن وتكفل أمنه وترعى ازدهاره وتقدمه ، وهي : (الدين لسلمه والوطن للجميع) ، فإن واجبنا هو أن نتمسك بها وندافع عنها في مواجهة كل المخربين الذين يريدون أن يعيدونا إلى قرون خلت ، وأبدا لن تعود .

إن الخطر الذي نستشعره الآن أكبر من أن نصمت عنه ، وهو الخطر نفسه الذي كان يستشعره منذ عدة أجيال مثقفو مصر وشعراؤها ، وكنا في محلنا لا نزال نقف بينما الآخرون يقدون السير ونحن عنهم بخلافاتنا ذاهلون .

فلنصغ إلى أصوات شوقي ومطران وإبراهيم ناجي ولتردها في وجه كل من يريد أن يطلو بصياحه على كل صوت وطني صادق .



قد لم شملكم الله

حتى متى النوم في ذل وإنعان
الصبح لآخ فلا عنز لوسنان
ال هلال ويا آل الصليب كفى
ما نقتم من حزازات وأصفان
أخوة جمعتم تحت رايتها
مدى المياة فلا تقصم بأزمان
قد لم شملكم الله العلى فهل
يستطيع تفريقكم بهتان إنسان؟
عيسى وأحمد قرأ في خلويهما
بمسلم لم يطق ضيماً ونصراني
كل بمسجده كل ببيعتيه
يدعو إلى الله في سر وإعلان

١٩١٩



كنيسة رومانية

شَيْبَا الرُّومُ وَأَقْبِيَا أَلْهَم
عَلَى مِثَالِ الْهَرَمِ الْمَخْدَرِ
تَنْبِيءَ عَنْ عَسْرٍ وَعَنْ صَوْلَةٍ
وَعَنْ هَوًى لِلدِّينِ لَمْ يَخْمَدِ
مَجَامِرُ الْيَاقُوتِ فِي مَحْفَلِهَا
تَمَلُّؤُهُ مِنْ نَدَاهَا الْمَوْقَدِ
وَمِثْلُ مَا قَدْ أَوْدَعَتْ مِنْ حُلًى
لَمْ تَتَّخِذْ دَاراً وَلَمْ تَعْمُدِ
كَانَتْ بِهَا الْعِزْرَاءُ مِنْ قَضِيَّةٍ
وَكُنْ رُوحُ اللَّهِ مِنْ عَسْجَدِ
عِيسَى مِنَ الْأُمِّ لَدَى هَالَةٍ
وَالْأُمِّ مِنْ عِيسَى لَدَى فَرْقَدِ
جَلَّالَهُمَا فِيهَا وَحَلَاهُمَا
مَصُورُ الرُّومِ الْقَسِيرُ الْيَدِ
وَأَوْدَعَ الْجِدْرَانِ مِنْ نَفْسِهِ
بِدَائِعَ مَنْ قَنَهُ الْمَقْدَرُ
فَمَنْ مَلَكَ فِي الدَّجَى رَائِحَ
عِنْدَ مَلَكَ فِي الدَّجَى مَفْتَدِي



في التسامح

لا تَمْضِ في النِّفاقِ حِجَّةَ
وارْجِعْ إلى المِسامِحَةِ
في الرّأي والإيمانِ
وموضِعِ الأمانِ
إن تعتبر بمن سلف
أو تختبر فاعل الخلف
تجدُ بحكم الفطرة
مع السَّماحِ القُدرة
وترى عند السَّوفى
ضيقاً وسوءَ رأى
سع دين من تعمَّيشُ
وفكر من تناقضُ
ولا تضيقُ إلا بمنُ
يخون وحدَةَ الوطنِ
فمِصْحَمَةُ الديارِ
بمُكَيِّمِ الأبرارِ



تحية من مصر إلى فلسطين

من الوطن الكريم على الليالى
إلى الوطن الكريم على الجوار
من الوادى الخصيب بلا نظير
إلى الوادى المكلل بالوقار
وقد رقت حواشيه إلى أن
رأيت الطود يخضر أخضرار
لقد فاض الجلال عليه حتى
كان عليه من نور إزار
تهب به النسائم ساحرات
كان أريجها أنفاس موسى
وتتلق الميأة على الروابي
كان على رياه كف عيسى

وتنظر روعة الإسلام فيه
وقد غمر الدائن واليئيبا
فحيث تُغير في الانحاء عينا
فنور محمد ملا الرُحبا
جللنا في نراكم يوم عيـدٍ
بعثنا فيه عن مصر مزارا
فاللينا لديكم ألف عيـدٍ
تُسَيِّنا الأحبَّة والديارا

١٩٢٣



بنو المسيح وأحمد

أبني بلادي قد مضت أمم
هذا طريقهم الذى اشتروعوا
إننا حللنا فى منازلهم
وقد انتجعنا حيثما انتجعوا
وإذا بطرنا مثلما بطروا
فلسوف نُصرعُ مثلما صرِعوا
أشياءنا يمشى بهم كلفُ
وشبابنا يجرى بهم ولفُ
يتحاربون على فوائدهم
والحربُ تأخذُ ضعفَ ما تدعُ
مما إذا لهم لله درهمُ
الناسُ قد عَفُوا وهم جَشِعُوا

ابنى المسيح واحمد
ودعوا رجالاً منكم هجمو
جاءوا الورى والامر ملتئم
ثم انتفوا والامر منصدع
لم يرض احمد والمسيح بما
صنعوا، فلا ترضوا بما صنعوا
ارواحكم من بعضها قطع
وجسومكم من بعضها بضع
لا تحسبن خلافكم ورعاً
إن ائتلافكم هو الورع
اللك تعليه مدارسه
تلك المساجد فيه والبيع



كل منا ابن تاريخه وارتباطاته وانتماءاته، وفي هذه المرحلة من العمر أسترجع كيف نشأت في مناخ الحركة الوطنية المصرية واستمعت من والدي ما جرى له أثناء قطع السكة الحديدية بين سنورس والفيوم عندما اندلعت الثورة المصرية في مارس عام ١٩١٩.

وترعرعت في بيت جدى لوالدتي الخواجا جرجس متري وكان تاجراً في حي الحمزاوي بالسكة الجديدة، وفي إجازة الصيف كنت أحمل مفاتيح المحل ليقوم العمال بالتنظيف ويأتي من يحمل المبخرة ويتصاعد منها رائحة المسك والجاوي ليطوف المحل ويصلي على الرسول ثم أعطيه نصف قرش لكي يدور بالمبخرة عدة مرات طالباً أن يفتح الله في وجهنا ليوفر عدداً أكبر من الزياتن للمحل للتجارى، وعلى بعد خطوات كان جامع الحسين والأزهر، وخلف المحل توجد الصاغة وخان الخليلي وفي الجهة الأخرى من شارع الأزهر توجد الغورية، وكانت عربة «السوارس» التي يجرها حصانان تتمهل أمام الناصية لكي يركب «كعب عالي» والنساء يتمشرون في الملاية اللف واستشرف ملامح الوجه الجميل من خلف البرقع المثير لخيال المراهق.

وفي الوقت ذاته كان الضواجا جرجس من أصول تعود إلى قرية شنرى مركز الفشن في بطن الجبل في الغرب؛ حيث كان الحاج الشيخ عبد العظيم الرفاعى يحضر في المواسم حاملاً ما لذ وطاب من لحم الماعز أو الضأن، وكان يقدمه عادة مع عائدات المشاركة في الزراعة فيعم الخير الجميع، وينفصني جدى ريثاً كاملاً وكان أكبر عملة من الفضة، ولم أكن أحصل على هذا الكنز إلا بعد أن اتبكل يده، وأدعو له بطول العمر، ثم

الثقافة المصرية لها ساقان

اجرى مسرعاً إلى جدتي «أجيه» لكي أخفي عنهما هذا الريال، وكبتها البنك، ثم اسحب من هذه «الوديعة» قرشاً قرشاً .

هكذا نشأت في جو يحمل كل عادات مجتمع هذا العصر ورغم أن كلا منا كان يمارس شعائره فلم تكن تفرق بين قبطي ومسلم، بل كان التمييز على أساس الدين أو حتى الانتباه إلى اختلاف الدين عيباً، وإن تم ذلك فلا بد أن يكون همساً، فمن غير اللائق أن تسأل سؤال صريح عن ديانة الفرد أو الأسرة أو الجماعة ولكنها تستشف برفقة وفي نعمة فرستها فينا مفاهيم وشعارات ثورة ١٩١٩ أن «الدين لله والوطن للجميع» وصار الشعار جزءاً من الوجدان الوطني المعاش.

ولم يبق تأثيري بجدي لأمي الخواجا جرجس مترى على تجارته التي تجاور الأزهر ولا على صداقته لزيانته من عمد وأعيان محافظات بني سويف والمنيا، فقد كانت تجارته هي بيع الصوف والجوخ ولديه مصنع صغير لأقمشة «الشامى اللامع»، وإنما تأثرت به أيضاً كواحد من القيادات العلمانية - كلمة علمانية في قاموس الأقباط هو كل فرد لا يحمل رتبة كنسية - للكنيسة التي تقع خلف العمارة التي بناها لكي نكون بجوار «الست العذراء» كما كان يكرر ولا يمل أن يقص لنا كيف رقت الإرادة الإلهية هذه الجيرة التي اعتبرها مصدر توفيقه وزيته.

في ذات يوم عام ١٩٢٤، كان يمر بشارع «مسرة» المتفرع من شارع شبرا حيث خط الترام متجهاً إلى «حارة النصاري» بمنطقة «الحلى» وهي منطقة شعبية

ذات نكهة إسلامية ، فوجد قسيساً عرفت فيما بعد أنه أبونا سيداروس يتحدث مع آخرين ويتشاورون في جدية ظاهرة وعندما سال أجابوا بأنهم سيبنون كنيسة باسم «السيدة العذراء» في هذا التقسيم من الأراضي والذي يبدو أنه من أملاك بعض الشوام (مسرة - خلاط - نشاطي) فعرض أن ينضم إليهم فوافقوا، وفوراً اشترى قطعة أرض خلف الكنيسة مباشرة ولا يفصلها عن حوش الكنيسة إلا حارة ضيقة لا زالت معروفة حتى الآن بحارة كنيسة الأقباط، ووقتها لم تكن تعرف الخط الهمايوني ولا الحاجة لقرار ملكي لبناء كنيسة ولا حتى ترخيص من التنظيم (فلى ذلك الوقت لم تكن توجد إدارة إسكان بالمحافظة أو وزارة إسكان) وهكذا نشأت في هذا المناخ حيث يمارس الأقباط عباداتهم بحرية كاملة وبدون عائق: مناخ الحركة الوطنية المصرية وكان بالفعل شهر عسل في العلاقات القبطية الإسلامية في غير حاجة إلى تنظير..!

ورغب جدى في تهذيبى دينياً، فاحضر المعلم عريان (وكان عريف الكنيسة وهو رجل ضرير يحفظ الصلوات والانغام عن ظهر قلب دون حاجة إلى قراءة أو نوتة موسيقية) وودا المعلم عريان يطبقني مبادئ الدين ويعلمني الحان وصلوات القداوس «والمرادات» لكي يؤهلني لأن أكون «شماساً» وبالفعل أذكر فرحتي يوم أن جاء أسقف شهير (وقتها كان اللقب الغالب هو المطران) لمدينة طنطا وأذكر أن اسمه كان الأنبا «توماس» وكنا نلعبه باسم «الأنبا توتو»، فقد كان جميل الصوت والصورة يتميز وهو يصلى بتنظيم صلوات القداوس بصوت أقرب للطلب منه للعبادة والخشوع وكان معجباً بنفسه وزيه

مصر في كل من التوراة والقرآن ثم يتبارون في سيرة سيدنا يوسف وعفته ونقاته حسبما جاء في نصوص الإنجيل والقرآن ثم تكون المقارنة بين الوصايا العشر وما يقابلها من نصوص قرآنية وكيف أن القيم الأخلاقية واحدة أو متقاربة وعندما كانت تأتي سيرة السيدة العذراء مريم كنت أحس بكل منهم يحاول أن يطلي من قدرها، وكيف أنها أفضل نساء العالمين

ولم أسمع في مرة واحدة حديثاً عن «التسليط والتوحيد» أو عن «صلب المسيح» وفيما إذا كان حقيقة أم خيال أو غير ذلك من القضايا المعنوية الحساسة والتي يدرك المصري - دون أن يفصح - أنها موضع خلاف.

وهكذا عشت حياة - ما أسميته فيما بعد عندما كبرت البحث عن «الأرضية المشتركة»، والبعد عن القضايا الخلافية والتي قد تحول إلى صدام أو خصام وهذه خاصية مصرية أصيلة قد لا يكون لها نظير في معظم البلدان العربية المجاورة.

ولم يقتصر أمر هذا التداخل في النسيج الثقافي المصري بمافيها المسلم القبطي على المجالات السياسية في حزب الوفد أو بين متطفي الطبقة المتوسطة أو بحماس كبار ملاك الأرض في بناء المساجد والكنائس معاً ولكنه امتد للعلاقات الداخلية بين الأسرة من خلال النساء والأطفال، فقد كان لأمي نشاط اجتماعي واسع، ولها موقع الريادة بين الجيران في المنطقة إذ كانوا يستشيرونها في القضايا الهامة مثل الزواج أو الطلاق وكانت أشعر وكنها موضع أسرارهم وخصوصياتهم.

ومن بين ذلك أن جارة لنا أنكر أنني كنت أناديها «تيزة أم حسين» كانت تشكو لأمي من احتمالات أن

ويكسبه الذهب التي يحملها في شكل صلبان وأيقونات هذا المطران وأثناء صلاة القداس قام بقص شعري (ضمن عشرات آخرين) تشيئاً لي، فقد صرت بهذه الحركة السريعة شماساً وقد سعدت بهذه الرتبة الدينية وبالملايس البيضاء التي أرتديها على الرغم من حزني على خصلة الشعر التي قصها حتى أفسدت ما تصورت زينتني الوحيدة كولد في سن الصبا.

(وكان والدي مولعاً بالقرآن ويحفظ منه صوراً وأيات كثيرة، وعندما كان يزوره أحد زملائه، لم يكن السمر يتعدى متابعة صراعات أو انتصارات حزب الوفد بما فيها الخلافات غير المعلقة بين النحاس باشا والقصر والتنمية حول الاعياد الإنجليز للمحافظة على سيطرتهم على الحكم وكانت استشف سعادة أبي وأصدقائه وزملائه جيراننا لنجاح الاقباط والمسلمين في الالتفاف حول الحركة الوطنية حتى لا ينفذ منها الاستعمار، وكيف أن مصر قد نجحت في التماسك الوطني وادى ذلك لأن حصلت عام ١٩٢٢ على شيء من الاستقلال ثم زاد الاستقلال خطوة أخرى مع «الماهدة» على يد النحاس باشا عام ١٩٣٦، وكانت لاحظ أن العديد من أصدقاء والدي من المسلمين وأن حواراتهم - عندما يمتد السمر - تشمل أمور الدين، وأعود الآن لأذكر أن السجل كان راقياً وودياً باختيار الآيات التي تدعو للوفاق والمحبة وعندما كبرت وتعرفت على نصوص أوسع اكتشفت الحكمة التي كان يتمتع بها جيل أبي وجدى وكيف أنهم يعرفون معظم النصوص، ولكنهم بذكاء وفطنة وفهم يختارون من بينهما ما يدعم الوحدة الوطنية، وعلى سبيل المثال كان الحديث عن قصص خروج بني إسرائيل من

زوجها قد يتزوج عليها، وكيف السبيل لـ «قصص» ريشه»، وكانت أمي تنصحه - على قدر ما كنت أستوعب من فهم في هذا السن المبكر - بأن تتركه بحنانها وأن تجعل أولاده وبناؤه حوله باستمرار.

وعندما تقدم السن بالسيدة «أم حسين» كانت تخشى أن توافيها منيتها فجأة دون أن يتوفر لزوجها ما يكفي لمواجهة مصاريف هذا اليوم المصيب، فقد كانت لا تذكر اسم زوجها «عم أبو حسين» إلا مقروناً بأن «يده مشرومة».

وكنت ألاحظ أن «أم حسين» تدخر لدى أمي بعض المال والذي تزيد أو تقلد منه حسب حاجتها بين الحين والآخر وكان والدتي بنك ملاكي سهل المال وفي أحد الأيام جانا من يقول أن «أم حسين» قد ماتت، حزنت أمي وكت، وفي هدوء أعطتني متديلاً ملفوفاً على عمالات مالية من عشرات الجنيهات، وقالت: «أعط هذا المنديل إلى عمك أبو حسين فهذه أمانة تخص أم حسين لمصاريف جنازتها».

وفي كل مرة كنت أسرد هذه القصة على أصدقائي وزملائي، كانوا يريدون روايات مماثلة، ولكن تغير المناخ هو الذي يضطرون لأن نستشهد بما كنا نعه في الماضي أموراً عابية لتدخل العلاقات الحميمة بين المسلمين والأتباع.

وواقع الأمر هو أن مجلة «إبداع» دائماً مبدعة وتضع يدنا على سبب الداء الثقافي، ولذلك «مواصلة» منها للعمل من أجل ثقافة مصرية حقيقية رغبة في أن تلتقي الأضواء على «الثقافة القبطية» ومن هنا كانت

هذه الخواطر الشخصية - والتي أعتذر للقراء في أنها جاءت طويلة، ولكنني أرجو ألا تكون ملة، لكي أبصر كيف انقلب جيلي بهذا المناخ الخاص الذي تولد عبر التاريخ - عبر قرنين طويلة تزيد عن ألف عام - وزابتة المركبة الوطنية قوة وتماسكاً وتأكيداً، وادى بالفعل إلى تحقيق مكاسب وطنية وإعلان تصريح ٢٨ فبراير عام ١٩٢٢ كما سبق القول في وقت مبكر قبل أي مستعمرة بريطانية أخرى.

وعقب حرب ١٩٧٢، وغب الرئيس السادات أن يبنى دولته بطريقة تخالف ما كان يجري في أيام الرئيس عبد الناصر، وكان أن استفاد من وجود تيار ديني كان قد ضمير نفوذه في مصر وهاجر إلى دولة عربية مجاورة ففسا وعاد متعاوناً مع السادات لمساعدته في قهر الحركة اليسارية في مجملها، فتدفق تمويل مباشر وغير مباشر من دول عربية كانت معادية لنظام عبد الناصر، وبينها وبين مصر ثار تاريخي فوجدتها فرصة لأن تجعل مصر تابعة لها من خلال العواطف الدينية، فانتشر الفكر المرتبط بطريرك المجتمعات البهوية لكي تطمس ملامح الخصوصية المصرية، حيث للثقافة ساقان أو جناحان هما الإسلام كما فهمه المصريون، والمسيحية كما فهمها المصريون، ومن هنا جاءت صفتها القبطية، فالقبطية صفة قديمة وليست دينية. وعندما تقول مسيحية قبطية فمعناها مسيحية مصرية، وليس كل مجايد كيف أن الثقافة المصرية - يركائزها العربية الإسلامية - تختلف بشكل بين عن كافة الثقافات العربية الإسلامية المجاورة، وأتصور أن كل منصف يقر بأن أحد أسباب تسامح

المصريين ورحابة صدرهم يعود إلى وجود هذه الساق الأخرى وهى الثقافة القبطية.

فقد دخل الإسلام مصر عام ٦٤١م. كما هو معروف، ولكن عمرو بن العاص كان سياسياً بارعاً لم يضغط على «القبط أى المصريين ليتحولوا إلى الإسلام. وهكذا تحاشى الفخول فى حرب معهم من خلال تمهيداته والتزاماته الأدبية مع الأنبا بفسيامين بطريرك الأقباط الشعبى المختار من أراضنة الأقباط (أى رؤساء الشعب وليس من رجال الدين وحدهم) وكان هارياً من طلفيان الإمبراطور البيزنطى «هرقل»، الذى كان يود أن يفرض على المصريين العقيدة «الملكانية» (أى الارتبطة بالملك) وذلك يسمون السيمحيين فى لبنان وسوريا حتى الآن طائفة الروم أو الأروام أو الملكانيين) وفى تقديرى المتواضع - وأنا لست متخصصاً فى علوم التاريخ - أن مصر لم تتحول بانقلابيتها إلى الإسلام إلا فى القرن العاشر مع دخول الفاطميين إلى مصر وذلك تلت الأمور «بين بين» من منتصف القرن السابع حتى منتصف القرن العاشر، وبمدها انتشر الإسلام على نطاق واسع.

وفى الأغلب الأعم كان الرجل يتحول إلى الدين الجديد - لسبب أو لآخر - ويترك زوجته على دينها أى مسيحية قبطية. وكان على الأولاد التحول إلى دين الأب وفق قواعد الشريعة؛ وذلك تمايشت فى كثير من البيوت ديانتان حيث الأم قبطية والأب (وبالتالى الأولاد) مسلمون، وذلك - وأسنوات طويلة - كانت هناك ممارسات ثقافية (وربما دينية) متنوعة فى البيت الواحد، حيث ينهب الأطفال مع الأب لصلاة الجمعة، ومع الأم لصلاة القداس يوم الأحد.

وفى كثير من البيوت فى عمق الصعيد وحتى سنوات قليلة كان الاحتفال بالأعياد بعمل الكحك وتكحيل العيون للنساء والبنات يوم سبت الثور السابق لعيد القيامة ثم احتفال الجميع بتلوين البيض وأكل الفسيخ وشم البصل يوم الاثنين فى عيد شم النسيم واللاحق لعيد القيامة مباشرة ثم كانت ممارسات «الغطسة» فى الترع يوم عيد الغطاس (وهو المناسبة الدينية للاحتفال بعيد تعميد المسيح «بعد عيد الميلاد بنحو ١٢ يوماً)، ولعله عيد فرعونى قديم.

وأتصور أن هذا التداخل الحضارى الذى عاشه جيل بين الأقباط والمسلمين يعود لقرون مضت وقد كان الأطفال المسلمون يتبعون بعض ميامات الأقباط وبالأذات صوم عيد السيدة العذراء (ويأتى من ٧ إلى ٢١ أغسطس من كل عام) ومن المؤكد أنهم كانوا يصومون مع آبائهم شهر رمضان، ولذلك فإن الأقباط لا يزال يشار إليهم فى الريف المصرى بأنهم «أخولنا» من منطلق أن أخوال هؤلاء الأطفال الذى تحول أبائهم إلى الإسلام وظلت أمهاتهم مسيحيات، كانوا بالفعل أقباطاً.

واعتقد أن الإسلام والمسيحية فى مصر قد ارتكزا ثقافياً على ممارسات الحضارة الفرعونية القديمة. ومن هنا فإن هذه المساحة المشتركة بين المسيحية والإسلام هى خصوصية مصرية لأن كلا منها يشترك مع الآخر فى جانب كبير من مفاهيم الحضارة الفرعونية وثقافتها.

ويبدو ذلك واضحاً فى كثير من الممارسات داخل الكنيسة القبطية التى لا توجد لها جفون إلا فى الحضارة

الفرعونية، فالنموسيقى والألحان لا بد وأن تكون محصلة الموسيقى في الحقبة الفرعونية ثم الحقبة «اليونانية - الرومانية»، ولذلك لا استغرب هذا التشابه الواضح بين الحسان الأذان وقراءات القرآن وبين الحسان القداس القبطي. وقد كنت المس - عندما كنت أذهب للعزاء في السودان (ويسمونه هناك اليركا) أنهم يحضرون أسطوانات لمقرئين مصريين، ربما لارتباطاتهم التاريخية بتراث مصر من خلال بلاد النوبة.

وأتصور أن الرداء الأسود الذي يلبسه الكهنة المصريين لا بد أن تكون له علاقة ما برداء الكهنة لدى الفراعنة، بل ربما تكون فكرة وجود أكليروس أى رجال دين استمروا لمهامهم الكهنوت لدى الفراعنة، وكذلك صحن الكنيسة وتقسيماتها الداخلية وما يسمى الهيكل وصولاً لـ «قدس الأقداس» الذى يدخله رئيس الكهنة كل سنة ليكثر عن نفسه وعن كل الشعب. وكذلك المذبح والبخور وما إلى ذلك، ومهندس معمارى لا أتصور المنارة أو المئذنة إلا تطويراً لفكرة المسلة (أو المسلتين) فى مدخل معبد الأقصر تأكيداً لشخصية المعبد ودعوة الناس للدخول إلى رحابه.

وقد استوقف نظرى فقرة جاءت فى الجزء الأول من كتاب «أصوامنا العامة السبعة» لنياافة الأنبا أغريغوريوس أسقف عام البحث العلمى والثقافة القبطية إذ يقول: «فى مصر القديمة ويشهادة هيردوت تبين أن المصريين القدماء كانوا يصومون ثلاثة أيام من كل شهر ولا حظ هيردوت أنهم كانوا - أيامها، وربما بسبب ذلك الصوم - من أكثر الشعوب صحة».

وتوجد شواهد كثيرة على تأثير الإسلام فى مصر بكل ما سبقه من حضارات - وهى الفرعونية واليونانية الرومانية والقبطية. بل يتميز الإسلام من مصر من وجهة نظرى بأنه استوعب وتجاوز الصلاخات المنهجية داخل الإسلام ذاته، ولذلك فإن لمصر أن تفخر بأن بها إسلاماً واحداً بخلاف كل الدول الإسلامية الأخرى حيث التناحر - ظاهر وخفى - بين الفرق والمذاهب المختلفة، ذلك أن مصر صارت شيعية مع دخول الفاطميين إلى مصر، ولذلك انشأوا الجامع الأزهر نسبة إلى «فاطمة الزهراء»، وقد بدأ ينتشر فكراً شيعياً فى أول الأمر، ولكن مع دخول «صلاح الدين الأيوبي» إلى مصر تحول شعب مصر كله إلى السنة، ولكنه - منطقياً وطبيعياً - احتفظ بالكثير من العادات والممارسات الشيعية، وأهل أجزءها هو الاحتفالات بيوم «عاشوراء» والامتناع بزيارة الأضرحة وبالذات التبرك بزيارة جامع «سعيدنا الحسين» و«السيدة زينب».

ثم يأتى موضوع «شفاعة المشايخ» مثلما توجد «شفاعة القديسين» حتى لا تكاد تخلو محافظة - أو مدينة - من شيخ شفيح فهناك «أبو العباس» فى الإسكندرية و«سيدى إبراهيم» فى دسوق و«السيد البديوى» فى طنطا وهكذا.

وأتصور أن ذلك امتداد حضارى وتاريخى لشفاعة «السيدة العذراء» و«مارجرىس» و«الست جيمانة» و«الشهيد أبو سيفين» لدى الأقباط، وأزعم أن هذا قد يكون امتداداً للممارسات الفرعونية القديمة، فالإله جوار الآلهة الكبرى آمون وأتون ورع التى كانت تعبد فى مصر كلها، كان هناك آلهة محليون فى كل مدينة.

ومن هذا المنطلق، فإن الأمر مطروح للحوار بين المثقفين المصريين الذين يقدرون عناصر وحدتهم القومية يعيشونها في حياتهم اليومية كما عشناها نحن ويتمقونها من خلال تعديل المناهج التعليمية في المراحل الدراسية المختلفة التي يقف فيها التاريخ - فيما أعلم عنه انهيار دولة البطالة وانتصار أوكتافيو على انطونيوس في موقعة اكتيوم عام ٣١ ق.م، ولابد أن التاريخ مرة أخرى إلا عام ٦٤١ ميلادية مع دخول العرب إلى مصر، أي أن الحقبة القبطية غير واردة في التاريخ المصري الذي درس للأطفال في حين أن دور أقباط مصر في صياغة العقيدة المسيحية على مستوى العالم خلال خمسة قرون من الثالث حتى السابع أمر غير مذكور في الغرب.

ومن عجب أن يوجد معهد للدراسات القبطية، ولكنه موجود في إطار الكتيبة القبطية، وكان المفترض أن يكون هذا المعهد أو معهد آخر للدراسات القبطية تابعاً لإحدى الجامعات المصرية. مثلاً يتبع المتحف القبطي بمصر القديمة لهيئة الآثار ووزارة الثقافة. وإذا لم يكن التراث القبطي تراثاً للشعب المصري فهو تراث أي شعب إذن؟ بل هو تراث مصري وعنصر من عناصر الثقافة المصرية.

هكذا نرى أن الممارسات متماثلة في الحياة اليومية ويمتد كثير منها لأصول فرعونية، تبدأ بتقاليد الميلاد ووضع الطفل في غربال وتلويح القلعة على شكل عروسة ودفن الهون، وصولاً إلى المات حتى الممارسات الجنائزية وشعائر الدفن متقاربة ويقبل المصريون جميعاً على زيارة القبور في الأعياد وتوزيع «القرص» وما إليها.

كل ذلك يدل على أن الثقافة القبطية هي جزء من نسيج الثقافة المصرية كلها، وقد تمايزت مع الثقافة الإسلامية وتواصلت معها حتى صارتا نسيجاً واحداً مؤثراً في المصريين جميعاً.

ويرى بعض المراقبين أن جزءاً من الخلل الاجتماعي والثقافي الذي تشهده مصر الآن ربما يكون راجعاً إلى ضياع الجانب الثقافي القبطي الذي بدأ يتقهقر مع زحف المفاهيم الدينية البدوية لتحل مكان المفاهيم الدينية المصرية.

وخمور الثقافة قد لا يؤدي إلى احتجاج الأقباط أو اعتراضهم لأن الثقافة القبطية ملك لمصر كلها، وليس للأقباط وحدهم وإلا أصبحوا «ديوت» وهو أمر لا يتفق مع ثقافة الأقباط وحرصهم على الانتشار والمعايشة ومع كونهم جزءاً من نسيج الشعب المصري وشريكاً في ثقافته.



سوف اعترض باديء ذي بدء، على العنوان نفسه الذي اختاره لهذا المقال، بل سوف اذهب إلى أن أرفضه جملةً وتفصيلاً.

عندما نتحدث عن كتاب «أقباط» فليس في ذلك، فقط، خطأ في التسمية، فهم أولاً وآخرين كتاب «مصريون»، بل فيه أيضاً نوع من التعميد، والقصر، والتضييق قد يفضي إلى تكريس لتمياز عثلى منقل بعقائيل وخيمة، أى إلى نوع من الفصل، والقسمة ليس له وجود أصلاً.

سوف أعكف أساساً على بضعة جوانب من الأدب المصرى الحديث، وإذك فإننى أؤكد مرة أخرى ما ليس بحاجة إلى تأكيد في الحقيقة، وهو الأمر الذى أثار دهشة اللورد كرومر وحفقه المعتمد البريطانى منذ أكثر من قرن، حينما لاحظ أنه لا فرق بين أقباط مصر ومسلميها، كلهم أساساً مصريون، أولاً وآخرين، لا يختلف أحدهم عن الآخر في المادات والتقاليد واللغة والروح بل في السمات والخصائص الجسمانية، وهو ليس بالأمر الصحيح بالنسبة لمصر فقط بل هو حق في بلاد عربية أخرى. إن البيئة الثقافية المشتركة هنا توحد بين المسيحي والمسلم.

ومن الأمثلة البارزة في ذلك السياق - على كثرتها وشيوعها - أن الأقباط رفضوا مبدأ «التمثيل النسبي» في البرلمان تأسيساً على أن المعيار الوحيد هنا هو المواطنة لا العقيدة الدينية.

ومن الظواهر التى درسها الباحث الراحل سيد عويس، دراسة عميقة ومستفيضة، أن التراث المصرى القديم، منذ الفرعنة، قد ترك أثراً واضحاً في

كتاب «أقباط» وموضوعات «مسيحية»

عيد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١) وكان من رواد جيله، وقد اعد كتابه «نشيد الإنشاده» شعراً، وفي قصيدته «الظل والصليب»^(١) مزج بين الألفاظ والدلالات المسيحية والرجوعية الرومانسية، واستلهم ت.س. اليوت وألف ليلة وليلة في الآن نفسه.

«ومن يَعشُ بخُلفه يمشِ إلى الصليب، في
نهاية الطريق»

يُصلبه حزنه، تُسمل عيناه بلابريق،

وهي القصيدة التي تبدأ - وجوباً رومانسياً:

«هذا زمان السام

نفخ الأراجيل سام

ببيب فخذ امرأة ما بين إيتي وجل..

سام» .

ومن السمات المميزة أن صلاح عبد الصبور، وغيره من الشعراء والكتاب مسلمين أو مسيحيين على السواء، كانوا يمزجون بحرية، بين الأساطير ذات الطابع المسيحي، وبين المراجع الصوفية والموضوعات الحديثة.

كاتب متميز آخر عالج رؤيا مسيحية، بموهبة وبصيرة، هو بدر الديب (١٩٢٦ -)، وإن كان كما هو معروف ليس مسيحياً.

في «أوراق زمردة أيوب» (٢) التي نشرت باعتبارها الجزء الأخير من رباعية «حديث شخصي» سوف نجد أن كريم (أحد أبطال الرواية القصيرة) يقدم لنا، في أحد

الممارسات والتسايع الشعبية الدينية في مصر، في المولد والأذكار والأدعية والتراثيل وطقوس الميلاد والسيوع والموت إلى غير ذلك، ما يؤيد رفض تقسيم مصطنع ولا وجود له، حقيقة، وإنما نسعه هنا بفرض البحث لا غير.

لكن ذلك، بداهة، لا يعني أن هناك تطابقاً كاملاً لا شائبة فيه، فإن للتشابه أو التماثل السائد، إلى درجة التوحد في أحيان كثيرة، لا يعنى، بداهة، انتفاء خصوصية معينة، هي التي تبرر مغزى هذه المقالة، في إطار التعديلات التي أسلفت.

إن كلمة مسيحي، أو قبطي، بالنسبة للكتاب هنا، لا تشير إلى عقيدة دينية أو انتماء طائفي بل تعنى فقط صدقة الميلاد في داخل ثقافة فرعية معينة أي أنها مرجع ثقافي بحت وليست مرجعاً دينياً أو طائفيّاً وما تجدر ملاحظته هنا أن الموضوعات المسيحية ليست، بالثرة، حكراً على الكتاب «المسيحيين» في الأدب العربي الحديث.

في الخمسينيات والستينيات، على سبيل المثال، كان من الشائع عند جماعة باكملها من الكتاب - وخاصة الشعراء - أن تستخدم الموضوعات المسيحية أو رموزها أو مجرد شفراتها، من قبيل الصلب والخلاص والقربان، استخداماً بلغ من الذيرور أن أصبحت هذه «الرموز» مبتذلة بل تجردت من أية دلالة لها قيمتها.

وإن كان ذلك لا ينفي أن بعض الشعراء والكتاب كانت لهم من الموضوعات المسيحية وسيلة فعالة لنقل مقاصدهم الشعرية، ومن الأمثلة البارزة على ذلك صلاح

تاويلاته، باعتباره تشخيصاً مهرف المدخل لثورة ١٩٥٢ وإن زمردة (والاسم وحده بطبيعة الحال له دلالة الموحية) هي تشخيص مركب، لمصر، الوطن، لا على سبيل تقارب سهل متاح أوخام، بل من قبيل الإيحاء بارع الذكاء ومهرف الحساسية ومما له مغزى أن «كريم» يقيم علاقة وجيزة مع زمردة، تنتهى بكارثة، وأن زمردة تسقط صريخة سرطان الدم، ويصمها ابنها بأنها «زانية».

تتحد زمردة بالقديسة القبطيةجميانية - إن زمردة «قبطية» على نحو عميق ودال، وتموت فلا تترك ميراثاً إلا مذكراتها (أوراقها) التي أوصت بأن تحرق بعد موتها، ولكن تفيدة - ذاتها الأخرى المسلمة (صورة منها هي نفسها وإن كانت ليست هي تماماً) تنقذ هذه الأوراق. ومن الواضح أن هذا العرض التبسيطى التخفيلى يظلم العمل ظلماً بيّناً، ولكن الجدير بالملاحظة هنا أن هذه الرواية ربما كانت هي الرواية الوحيدة التي كتبها كاتب غير قبطي ليعطى صورة صادقة، حساسة، وعميقة للعاطف (بل التوحد) مع شخصيات قبطية ومع الثقافة القبطية الفرعية التي تقدم داخل الثقافة العربية الإسلامية السائدة ولا يمكن إنصافها عنها.

ولعل الموضوع الذي عالجه عبد الحكيم قاسم (١٩٣٥- ١٩٩٠) بشكل مختلف تماماً وإن كان يمت بصلة ما إلى موضوع زمردة أيوب، هو مادة روايته القصيرة «المهدى» وقد كتبت في نهاية السبعينيات ولم تنشر في كتاب إلا عام ١٩٨٦ في «الهجرة إلى غير المؤلف» (٣)

وفي خطوط عريضة يمكن أن نلخص هذه الرواية القصيرة في أنها حكاية إعلان إسلام القبطي الفقير

عوض الله، على أيدي الإخوان المسلمين، في الأربعينيات أو الخمسينيات غير المحددة بالدقة (كتبت الرواية في برلين في ١٩٧٧)، وهنا نجد أن التصوير الدقيق للشخص والمشهد بعيد، بقوة، بعث التعصب المصوم الذي ابتدأ يتولد في تلك الحقبة، كما يصور الجو الخانق الذي كان يسود بعض المجموعات الرطبية حينذاك، مقارناً بالانطلاق الحسى السهل عند العمد، مثلاً، أو بالفهم المتصاحم الذي فيه مسحة صوفية شعبية عند جمهور أهل القرية.

والكاتب هنا يصور حكاية عوض الله تصويراً أسوأ درامياً، وهناك إيحاء مضمحل، متصل، بالمسيح المصلوب، بل يصل هذا الإيحاء إلى حد الوضوح عندما يساق عوض الله - وهو يموت بالصلى - على حصان في مركب صاحب مقرب إلى موقع النهاية حيث يموت بين ذراعى زوجته...

أريد أن أؤكد مرة أخرى أنني عندما أتكلم عن «قبطى» أو «مسلم» هنا فأبني لست أشير على وجه الإطلاق إلى تفرقة موهومة ما بين كتابات تدعى «قبطية» وبين كتابات تدعى «إسلامية» إن مثل هذه التفرقة لا وجود لها في الأدب المصرى الحديث وإذا استدعيت (الآن، وهنا) فلما أن تكون صادرة عن سوء نية، ولما أن تكون مضللة، أو أن تكون في النهاية يقصد بها غرض تقنى بحث في النقد. إن كل الكتاب المصريين، بالتعريف، ينتمون إلى الثقافة المصرية العربية الإسلامية، وهي ثقافة متسقة وواحدة وإن كانت متعددة المستويات، تؤلف بين مقدمات متنوعة وإن كانت غير متناقضة.

أمل أن يكون هذا المنطق عندى واضحاً الآن تمام
الوضوح. أما عن الكتاب الذين ولدا في عائلات مصرية
تبطة لفلنى أفرد من بينهم الآن نبيل نعيم جورجي
(١٩٤٤....) الذى يشيع في كتاباته نحو من مناحى
الرؤيا المسيحية، للربطة، ارتباطاً لا انفصام فيه،
بعناصر صوفية أسيوية، وإسلامية. وسوف نجد
مصادقاً لذلك فى مجموعة قصصه «عاشق المحدث»^(٤)
(ثم فى مجموعته التالية «القمر فى اكتمال»^(٥)).

فى قصته «المخلص ابن الإنسان» - وهو نصٌ باطنىٌ
تماماً - نجد أن القريان الذى يوزع على المؤمنين قريان
مركب من أوريزيس ويسور، وفى قصته التالية
«البشرى»، يكمل ما بدأه فى «المخلص ابن الإنسان» فى
سياق يومى عادى تماماً ولكنه سياق مظى تماماً سواء
فى المسرد أو فى المعجم، ذلك أن «الابن» الذى تأتى به
البشرى، لا يأتى أبداً، إنه ابن سماره والياصابات
ورحيل ومريم العذراء على السواء، «اسمه كلُّ
وكمال فى ذاته». ليست أهمية هذا النص فى معجمه
الشاعرى ولا فى أساطينه التراثية والإنجيلية، فقط على
أهميتها - بل فى مضمونه من حيث الشوق إلى مخلص
نتظره على الدوام، أى فى تقريرها لنوع من الإيمان
يوضع باستمرار موضع السؤال.

فى قصة «المعجزة» نجد أن الحكاية تُروى بأسلوب
نثرى دينوى، بتفاصيل وتحديدات تذكرنا بـ «مدرسة
النظرة» فى الرواية الفرنسية الجديدة، على نحو صاح
محاذي تشبيثى. هناك الدكتور فظيلز الذى يولد بجثمان
راهب قديم - والجثمان ما زال محتفظاً بكل نضارته
وهائه - ونفهم أن الدكتور فظيلز، فى اليوم التاسع، يوم

الاكتمال، يمد ذراعه إلى داخل قبر القديس المفتوح.
وعندئذ يُختر ذراعه فجأة، بلا ألم ولا فطرة دم واحدة،
تكفيراً - فيما يبدو - عن خطية غير معروفة لنا.

وهناك إشارات مرهقة فى هذه القصة إلى صياح
الديك ثلاث مرات، إلى اليوم الأول، إلى أسد هو الكائن
المركب فى رؤيا يوحنا، من الثور والشعبان والصقر
والحمل والإنسان. إن الدكتور فظيلز يبحث عن المعرفة
والمفهوم التوراتى للمعرفة يعنى فقدان البراءة الأولية
والتورط فى الشر، يعنى المازق الإنسانى بين التهلكة
والفخار.

«حلاوة العشق» هى أيضاً صياغة جديدة لهنشد
الانشاد فكتنها طريفة فى أنها تأتى بعد إتمام التوحيد
الجثمانى والروحى بين الرجل والمرأة، وليس قبله، وهى
صياغة تفتتح لثلاثة تأويلات على الأقل، على المستويات
الثلاث: التوراتى، والريفى المتيد، والمحدث المفسرى.
وفى قلب «حلاوة العشق» تدجين نقيضها، بأكثر من
معنى، إن ساكن بطن الجبل يربط محبوبته إلى صخرة
ملساء وهو مشاهد يستدعى الأسطورة البيرونيثية
استدعاء مضمرها ولكن فعالاً (فى الوقت نفسه الذى
يحفظ بالإجاءات التوراتية).

الموت تيمة مرابدة وعنيدة التكرار فى قصص نبيل
نعوم جورجي، أسطورة الموت تصاغ ببراعة ورهافة
من مزامير داود النبى، ورؤيا يوحنا، وطقس أقباط
الصعيد، ومومياءات الفرانقة المخلدة. طيس القبر على
الاطلاق هو نهاية المسيرة، إن «الدائرة» عند هذا الكاتب
ليس لها نهاية، ولا بداية كما نجد فى قصص مثل
«يوسف مراد مرقص» أو «الموت» أو «دم الأسد».

كاتب آخر من طراز مختلف تماماً، هو **يوسيف الشارونى** (١٩٢٤ -) يهتم أساساً بالقضايا الاجتماعية، وبالتحليل القصصى النفسى، ويوسف الشارونى، شأنه شأن معظم الكتاب المصريين الذين وادوا لعائلات قبطية، يتبنى موضوعات وشخصيات ليست موضوعة تحت ضوء أسطورى مسيحي خاص. وأبطاله - أو أبطال المضادين - ليسوا محددين على نحو خاص من هذه الناحية، وإن كانوا بشكل عام وشائع يرضعون على خلفية عامة.

ولكنه فى قصة «اللحم والسكين» التى نشرت فى مجموعته «الزحام»^(٦) يوحى، إحياء بعيداً ولكن واضحاً، بقيمة القرىبان (وهى تيمة مسيحية جوهرية) فهذه قصة أخوين قبطيين يحضران جنازة أمهما، وموقع القصة كنيسة - يمكن أيضاً، بسهولة، أن تنحصر جامعاً - والراوى يستعيد تاريخ العائلة: النزاع على ميراث بضعة فدادين من الأرض، يطلق فيه أحد الأخوين الرصاص على أخيه فيجرحه جرحاً سظمياً، وهو جرح معنوى أكثر منه جسمانياً. ولما كان الأخ الذى تعرض لإطلاق النار عليه طبيباً بيطرياً، نجد فى القصة ثوراً يُدعى فى المذبح الذى يشرف على مراعاة شروطه الصحية. والشاهد كله يذكر على نحو بعيد بمشهد التوراة عند ذبح الضروف على يدى إبراهيم، (وبالصراع بين قابيل وهابيل) وربما كذلك بالمشاهد الديونيزية أو الأورفية.

وفى قصة «أنيسة» من مجموعة «العشاق الخمسة»^(٧) نجد تصويراً دقيقاً لعائلة قبطية، فتاتها الصغرى أنيسة قد أصابها الهلع إلى حد الهستيريا من قصة خيانة يهوذا للمسيح، ومن ذنب طفيف اقترفته

هى نفسها على غير قصد منها لكنها تحسه جريمة لا يمكن أن تغتفر، تخفيها بحرص بالغ، إذ أنها تسببت فى موت فرخ حمام على وشك الخروج الحياة من بيضته. والقصة تجرى كلها فى سياق خلقى رازح، وهى تدوين، بشكل مُصنم ولكنه واضح، تلك النوع الشكلى الطهرانى المتزمت من التربية، كما تدوين وضعاً اجتماعياً محجفاً إذ أن الصبى الخادم هو الذى يتهم باقتراف «الجريمة» (وهو برئ) ويعاقب دون إمكانية لتبرئة نفسه.

أما القصة الثالثة - والأخيرة فى هذا السياق كما قال لى الكاتب نفسه - أى فى سياق تناول خلفية مسيحية، فهى قصة «راسن فى الحلال» المنشورة فى مجموعته «رسالة إلى امرأة»^(٨) وهى قصة كلاسيكية الصياغة تدور حول صديقة الموت المفاجئ غير المفسر، وهنا نجد تصويراً لعائلتين من الجيران إحداهما قبطية والأخرى عائلة مسلمة، وفيها مقصد قصصى جلى السطوع ومحمود هو تصوير علاقة التعايش، بل التشارك فى السراء والضراء، بين العائلتين. وهنا نجد - كما نجد فى كل عمل الشارونى القصصى - اهتماماً بالغاً ومتقناً بالتفاصيل، والحنافاة بتصوير السلوك الاجتماعى بكفاءة ودأب، والإيقاع غير المتجمل، والتعليل والتحليل العقلانى الشامل الذى لا يترك شيئاً للصدف (أو للظنانية).

أما جميل عطية إبراهيم (١٩٣٧...) فهو كاتب متنوع الاهتمامات يمكن له أن يكتب قصصاً شعرياً، أو أريضاً، تسجيلياً أو فانتازياً على السواء.

فى روايته القصيرة «الأيقونة» المنشورة فى مجموعته «الحداد يليق بالأمهات»^(٩) (العراق، ١٩٧٦) نجد أن

والكاتب في هذه الرواية - التي أسندوها على نفقته في الستينيات - يلجأ إلى نوع من الشعر، وفي روايته تأثيرات بارزة من الفنون التشكيلية وصور سيراليه، وفيها كذلك نوع من السخرية التي تنسم بالإغراب (الإيروني جروتسك) التي تعتمد على المجاورة بين الباذخ والمبتذل، وعلى التهاويل والسبحات الشعاعية التي تمت إلى الميثافيزيقا بصلة ثم نفاجا بالهبوط إلى مستوى الحياة اليومية العادية، مما يحمل إلينا صدمة معينة.

ما يهمّ هذا السياق، هنا، هو إشارة معينة في الرواية إلى شخصية «الأب»، فإذا بيديه مثقوبتان. كان «الأب» صورة أو شفرة للمسيح المصلوب الذي نُكِّت في يديه السمائم، وإن كان الملاحظ أن تلك سمة تختلف اختلافاً كبيراً عن الشخصية الرئيسية لهذه الشخصية في الرواية، مما يوحي بما يطلب على تقنية الرواية كلها من ازدواجية تجسدها هنا بين الأب الذي يمثل القانون والسلطة والنظام، وبين المصلوب الضحية الذي يمثل الغداء والقربان.

ليس من الكياسة في شيء أن يتحدث كاتب عن نفسه في سياق نقدي. ويكفي هذا السياق أن أشير إلى جانب أو جانبين مما حاول أن أفعل في عملي الروائي. إنني - كما قلت أكثر من مرة - عربي مصري قبطي في أن ولا انفعال، والثقافة العربية الإسلامية مقوم أساس من مقومات حياتي الفردية أو الجماعية على السواء. وباعتباري «قبطياً» (وهو أمر مختلف إلى حد ما عن كوني «مسيحياً») فإنني أكتب نصاً اتصور أنه مشرب تماماً - عن وعي أو عن غيره - بيقين، ولا أقول عقيدة، بأن المطلق إنما يتجسد في الإنسان، وبأن الخالد

العناصر القبطية تمتاز امتزاجاً حميماً بقيمة حروب التحرير في سيناء. ومريم العذراء لها حضور غلاب يمكن أن يُقَوَّل باعتباره «الوطن»، أو «أرض سيناء»، والراوى يراها في أحلامه، في الكنيسة الأثرية في مصر العتيقة، وهي هنا تنظر إليه بحنان. إن الصورة التي يصورها بها الغربيون صورة أجنبية عنه، تصده بانوثتها التي لا يقبلها، أما عزرائيم «الصتيقية» فهي في هذه الكنيسة العريقة، متواضعة، وديعة، حانية ومُحِبَّة لأنها أم. ولعل هناك ملامح من يسوع في ميخائيل الجندي الذي يموت فداءً لوطنه، فهو مخلص وضحية، ومخصب للأرض، وربما كان في ذلك الإيحاء شبه من أدونيس أو تموز.

وفي «النزول إلى البحر» (١٠) (١٩٨٦) نجد أن مريم العذراء مرة أخرى لها صورة قوية فعالة تتجسد في زينب الممرضة (ولا يخفى ما لاسم زينب من دلالة). أما الفرجاء جرجس فإنه يصور شخصية قبطية غريبة، فهو معقد، وغير محبب على الإطلاق، جشع وطماع وقذر، لكنه يصب مريم العذراء المتجسدة في صورتها الأرضية زينب، حباً جنونياً يدفعه إلى الهذيان والنشوة.

هناك رواية قصيرة مجهولة تماماً الآن، وإن كنت أعتقد أن لها مكاناً خاصاً في ساحة الأعمال الطليعية والتجريبية. لكاتب يناقذ له أعمال كثيرة في ميادين الكتابة والنقد التشكيلي والترجمة، وخاصة عن اليونانية، وأعني رواية «المرأة والمصباح»^(١١) لنعيم عطية (١٩٢٧....) وهي رواية رائدة في كوكبة ما يمكن أن نسميه «الروايات القصائد».

وبين ميخائيل رئيس الملائكة، نوعاً ولو جزئياً من التعامل بل التقمص. وميخائيل حسب التقليد القبطي هو الملاك الذى أزاح الحجر عن قبر المسيح. ولعل محور نصوص الروائية هو محور - البعث المسيحى - الأوزيرى الفرعونى على السواء، وأساساً هو بعث الإنسان بعد سقوطه.

ولعل كتاباً آخرين رأوا أن تيمة «الخلاص» جوهرية فى عملى الروائى.

فلعل البعث والخلاص جانبان لا انفصام بينهما من تيمة واحدة.

إن انصهار الدائم والعارض، الميتافيزيقى والدنيوى المطلق والنسبى، القدسى واليوسى هو جوهر عملى الروائى فيما أظن، جنباً إلى جنب مع سعى دائب نحو الصب، ونشدان لمعرفة، واتضاع أمام الجمال.

والعرضى هو واحد فى الآن نفسه، وأن الإنسان هو المطلق دون قسمة. وأن التوحد بين الإنسانى والقدسى مكتمل (أو هذا ما أرجو أن أكون قد فعلت فى كتابتى). كما أنه موضوع للسؤال، لأن الفن - كما هو معروف - وضع للسؤال وليس للإجابة) وهذا، على وجه الدقة، وفى سياق مختلف تماماً، هو جوهر الميتافيزيقية، لب الأرثوذكسية القبطية. بل أظنه فى حقيقة الأمر جوهر «المصرية»، بغض النظر عن الثيولوجيا، وفى سياق ثقافى وليس دينياً.

والصور المسيحية - بل القبطية تحديداً - شائعة بل غالبية فى كتابتى القصصية.

(ولكنها أساساً تقع فى سياق إنسانى شامل، فيما أرجو). إن بعض الكتاب قد رأوا بين ميخائيل الراوى الصبى والمراهق والرجل الناضج فى معظم نصوصى،

الهوامش:

- (١) صلاح عبد الصبور، «أقول لكم»، الطبعة الأولى، الكتاب التجارى بيروت، ١٩٦١، ص ٨١.
- (٢) بدر الصيب «أوراق زمرقة أيوب»، فى «حديث شخصى»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢.
- (٣) عبد الحكيم قاسم، «الهجرة إلى غير المعروف»، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٦.
- (٤) نبيل نعيم جورجى، «عاشق المسدس»، دار شهيدى، القاهرة، ١٩٨٤.
- (٥) نبيل نعيم، «القر فى اكتماله»، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣.
- (٦) يوسف الشارونى، «الزمام»، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٩.
- (٧) يوسف الشارونى، «المشاق الخمسة»، الطبعة الأولى، الكتاب الذهبى، القاهرة، ١٩٥٤.
- (٨) يوسف الشارونى، «رسالة إلى امرأة»، الكتاب الذهبى، القاهرة، ١٩٦٠.
- (٩) جميل عطية إبراهيم، «المداد يليق بالأصدقاء»، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦.
- (١٠) جميل عطية إبراهيم، «النزول إلى البحر»، المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٦.
- (١١) نعيم عطية، «المرأة والمصباح»، مطبعة الجبلزى، القاهرة، ١٩٧٦.



فلا قل بادئ ذي بدء - وأنا القبطى صليبة الذى
رضع لبان المسيحية وأشرب تعاليمها منذ نعومة أظفاره
بل فى مورتاته من قبل مولده - إن الأدب القبطى ^(١) فى
مجمله ليس ذا قيمة كبيرة، وإنه إذا كان يدرس اليوم
فذلك لأسباب تاريخية وثقافية أكثر مما هو الشأن لآى
قيمة باطنة تكمن فيه. إنه - أعنى الأدب المكتوب باللغة
القبطية - لا يصمد للمقارنة بتيار الأدب العربى العظيم
الذى نشأ فى ظل الجاهلية ثم الإسلام، وأسهم فيه - على
فترات متقطعة، وبدرجات متفاوتة - بعض أدباء نصارى
أو يهود، ولكنه ظل فى مجمله تجسيدا قويا للعبقريّة
الإسلامية فى أعلى تجلياتها. ولو قلت غير ذلك لأزيت
بمجازفة الحقيقة - وهى أقدم من كل عاطفة شخصية -
وبالتحيز لبني جلدتى وإخوانى فى المعتقد.

إنما يكون الأدب القبطى فى أحسن أحواله حين
يتناول الأسطورة باعتبارها تراثا إنسانيا مشتركا تلقى
على ساحته كافة المعتقدات، ونموجا أعلى - كما يقول
الأثروبولوجيون - مركوزا فى الوعى الجمعى للبشرية. إنه،
عند ذلك، يتحرر من الطائفية الضيقة، ويتجاوز وظيفته
النفسية كإداة لنشر تعاليم الدين، وإذاعة التصور
المسيحى للكون والإنسان، والتشهير بمكارم الأخلاق،
وتسجيل الترانيم الكنسية والصلوات. فالأدب القبطى -
مع استثناءات قليلة - أدب حساسية دينية ولكن بالمعنى
المحدود. إنه لا يرقى إلى تلك الحساسية الدينية الرفيعة
التي تفرد اعترافات القديس أوغسطين، أو فلسفة
توما الأكوينى، أو وصف القديس يوحنا الصليب
لليلة الروح المظلمة، أو كوميديا دانتي الإلهية، أو
مأسى راسين الأخيرة المستوحاة من التوراة،
أو رباعيات ت.س. إليوت الأريج: فى هذه الأعمال
ينصهر المعتقد اللوجماتيقى بالعبرية التخيلية، مما

أسطورة أهل الكهف فى الأدب القبطى

يجعل من قراءتها خبرة ثرية يمكن أن يستجيب لها القارئ من أي معتقد وبين. بل القارئ الجاحد لكل معتقد وبين.

ومن أهم الدراسات للأسطورة في الأدب القبطي كتاب باللغة الإنجليزية عنوانه «فلاش إساطير قبطية: هيلاريا/ أرشليستس/ النوام السبعة، حررها وقدم لها وترجمها إلى الإنجليزية مع هوامش وتعليقات جيمز دريشنسر. والكتاب صادر عن مطبعة المعهد العلمي الفرنسي الخاص بالعاديات الشرقية بالقاهرة في ١٩٤٧. وسائقصر هنا على عرض أسطورة أهل الكهف أو النوام السبعة.

تحدث الأسطورة عن سبعة شبان من مدينة إفسوس لانذا بكهف فرارا من اضطهاد الامبراطور ديوكليتيان للمسيحيين في عام ٢٤٩م ونفذوا هناك. ثم عُثر عليهم احياء بعد قرنين. لقد ناموا بمعجزة لمدة ١٨٧ عاما، وحين استيقظوا وجدوا لدهشتهم أن العالم من حولهم قد تحول إلى المسيحية.

ويرى بعض الدارسين أن الأسطورة تنوع مسيحي على قصة الأمير النائم التي تتعدد، على أنحاء مختلفة، في المآثور الشعبي والأسطوري لكثير من شعوب. وخالصة هذه القصة أن اميرا وحاشيته ينامون في كهف على انتظار أن يُفتح في الصور كي يهبوا لخدمة وطنهم.

وشمة اختلاف بين الدارسين حول اللغة الأصلية لأسطورة النوام السبعة. فالنص القبطي لها ترجمة حرفية من اللغة اليونانية القديمة. وفي مطلع هذا القرن ثار جدال حول هذه النقطة بين الأستاذين ١. ألجيه وب. بيترز، فالاول يرى أنها أصلا سريانية، والثاني يرى أنها أغريقية. ومخطوط القصة موجود في مكتبة بيربر بونت

مورجان بنيويورك، كما توجد شذرات منها في مخطوط بمكتبة الفاتيكان، وفي دار الكتب القومية بميدية فينا. تبدأ الأسطورة بالكلمات الآتية:

استشهد الشبان السبعة في مدينة إفسوس في عصر الملك دكيوس. وهذه أسماءهم: اكليستس، دايوميتيس، هرانوس، ساباتيوس، يوجينوس، كورياكوس، سقافانوس. وقد اكتمل استشهدهم في اليوم العشرين من شهر مسرى. بسلام الله. باركنا. امين».

في العام الأول من حكم الملك دكيوس جاء إلى مدينة إفسوس من مدينة قرطاجنة (في رواية أخرى: خلقدونية) وبخل معبد الهة الوثنية كي يقدم لها الاضاحي والقرابين. ثم امر بالقبض على المسيحيين، وانضم اليهود والوثنيون إلى الجنود في القبض على المسيحيين وسوقهم من بيوتهم وكهوفهم حتى يرغموهم على السجود للأوثان. وقد ضعف بعضهم ففعل هذا، بينما صمد البعض الآخر رغم ما أنزل به من عذاب اليم. وكان الشبان السبعة من الصامدين، يقضون ليْلهم في السهر والصلاة والضراعة إلى الله أن يرفع عنهم وعن إخوانهم هذا العذاب، ولانوا بالكنايس حيث سجدوا بها وجثوا الرقاد على رؤوسهم ضارعين إلى الله وأعينهم تفيض من الدمع حزنا. ووشى بهم الوثنيون إلى الملك فأمر بإحضارهم إليه. وحين رحل عن المدينة لانوا بكهف في جبل شرقي المدينة حيث وصلوا الصلاة والابتetal. ومالبت الملك أن عاد فاضطربت قلوبهم وضرعوا إلى الله أن يمنحهم موتا هائلا، ثم استسلموا لسلطان النوم. وأبت رحمة الله إلا أن تجيب طلبهم ففارقتهم أرواحهم في سلام أثناء النوم. وفي صباح اليوم التالي بعث الملك رجاله يطلبونهم فلم يجدوهم. وحقق مع أهاليهم فلم يفز منهم بطلان.

أمر بإغلاق صخرة الكهف عليهم حتى يموتوا جوعاً وعطشاً. وعند ذلك تعالت أصواتهم بالتهايل والحمد، وهتفوا بصوت واحد: المجد للرب! وأرسلوا إلى الملك ثيودوسيوس - وكان ورعاً تقياً - يلتمسون منه أن يحضر لكي يرى هذه المعجزة، فجاء، وبه حشد غفير من القسطنطينية إلى إفسس، حيث وجد وجوه الشباب السبعة - بنعمة الله - تلعب كالشمس.

وفي غمرة الابتهاج سالت رؤسهم على صدورهم وسقطوا في أحضان النوم. وفارقتهم الحياة، بمشيئة الرب، في سلام وبهجة، بينما وقف الملك يبكىهم، ثم سبط عليهم عباة الأرجوانية. وتفنوا في الكهف حيث قضوا نحبهم. واحتشدت الجموع مهللة ممجدة لاسم الرب. ووزع الملك العطايا والصدقات على الفقراء . وتنتهى الأسطورة بدعاء نهم:

« إن كل من يؤمن هؤلاء القديسين سيخلص من كل ابتلاء، المجد للاب والابن والروح القدس. آمين».

هذه، باختصار، قصة النوم السبعة. ونحن نجد صدي لها في قصة الكاتب الأمريكي واشنطن أرفنج (من القرن التاسع عشر) عن «بب فان رنكل» الذى صفا فوجد نفسه فى عالم مغاير مختلف الأزياء والمعدات والشيا. كما نجد ابتعاثا لها في قصيدة للشاعر الليتافريقى الإنجليزي جيمز دن (١٥٧٣ - ١٦٣١) الذى غدا فى أواخر أيامه، بعد شباب عاصف، عميدا لكاتدرائية القديس بولس بمدينة لندن، ووعظا يحتشد المئات في صحن الكاتدرائية لسماعه. وفيما يلي مطلع قصيدة ن المسماة «الفهد الطيب» (نشرت في ١٦٣٣ أى بعد موته) التى تتضمن في بيتها الرابع إشارة إلى الأسطورة:

ثم مات الملك وبه أبناء جيله. وخلفه ملوك آخرون إلى أن اعتلى أريكة العرش الملك ثيودوسيوس. وشأت إرادة الله الذى ينفخ أنفاس الحياة فى الأجنة فى بطون أمهاتها أن يعيد الحياة إلى هؤلاء الشباب الأتقياء الذين ماتوا فى كهفهم. وكما أقام لعازر من الأموات، أقامهم من الموت فنهضوا مشرفى الأوجه فرحين وتعانقوا، وكانت ثيابهم مازالت عليهم كما هو الشأن قبل إخلادهم إلى النوم، ولملأ أيرانهم النشاط والحياة كأنما رد النوم قواهم مضاعفة. ولكنهم ظلوا مشفقين أن يضطربهم الملك دكيوس إلى عبادة الأوثان (كانوا يظنونه مازال يقيد الحياة) وحسبوا أنه جاء فى أثرهم. ثم أرسلوا أحدهم، ديوميترس، وبه قطع فضية من النقود (عملة العصر قبل إخلادهم إلى النوم) كى يشتري لهم خبزا، ويستطلع الأمور فى المدينة بون أن يلفت نظر أحد، كى يعرفوا ما الذى يبيته الملك لهم.

وشق ديوميترس طريقه إلى المدينة فادهمه أن يرى شعار الصليب على بوابتها، فنظر حوله حائرا، لقد كان المسيحيون فى عصره لا يجرؤون على المجاهرة بإيمانهم، فما الذى حدث؟ ولأحت له المدينة مختلفة عما عهد، فقد زالت بيوت وقامت مكانها بيوت، وسمع الناس يقسمون باسم المسيح فى أحاديثهم ومعاملاتهم فى الأسواق، حتى شك فى أنه فى مدينة إفسس. وحين أبرز قطع نقوده الفضية ليشتري الخبز دهش الناس إذ انقطع العهد بهذه العملة منذ زمن بعيد. وظنوه واقعا على كنز من الذهب والفضة يفتقر منه ما شاء. ثم ساقوه إلى أسقف المدينة وبه البروقنصل (حاكم إدارى) فراح هذان الاثنان يفحصان العملات الفضية ويسألانه عن مصدرها. ثم صحباها، ومعهم كبراء المدينة، إلى كهف الجبل حيث بقية رفاقه، وعلموا أن الملك دكيوس كان قد

إنني لأتساءل، قسمًا، ما الذى كنا نفعله، أنت وأنا، إلى أن أحب كل منا صاحبه؟ أما كنا قد فططنا حتى ذلك الحين؟

وإنما كنا نرضع من مسرات الريف فى طفولة؟
أو كنا ننشعر فى كهف النوم السبعة؟

قد كان الأمر كذلك. وإن كل المسرات، خلا هذه المسرة، وهم.

لئن كنتُ، فى يوم من الأيام، قد رأيت جمالا
اشتيتها، وحصلت عليه، فما كان سوى حلم بك.

هذه قصيدة حب تمتاز فيها عناصر دينية وفلسفية
واسطورية، وتقوم على معارف العصور الوسطى وعصر
النهضة. فبالى جانب الإشارة إلى كهف النوم السبعة،
يقول الشاعر إن كل خبرات العاشقين قبل أن يلتقيا ويقع
كل منهما فى غرام صاحبه كانت خبرات طفولية أو
استباقيا يعوزها النضج لما صاروا إليه. والبيت الثالث
يذكرنا بأنه فى القرن السابع عشر كان أطفال الأسر

الموسرة يُرسكون كي يرغموا من ثدى مرخعات فى
الريف. إن مسرات الريف ملام بسيطة بالمقارنة بمجتمع
المدينة أو البلاط. أما الاستعارة المغربية القائلة بأن
حبيبات المرء السابقات لم يكن إلا ظلالا للسيدة التى
يخاطبها الآن فكانت شائعة فى غنائيات عصر النهضة.
والاستعارة المركزية فى القصيدة هى الاستيقاظ على
حياة جديدة.

وفى الختام أتمنى لو احتشد أهد الدارسين لمقارنة
أسطورة النوم السبعة كما وردت فى الأدب القبطى
بالقصة كما وردت فى التراث الإسلامى وفى مسرحية
توفيق الحكيم المعروفة. إن من شأن هذه الدراسة أن
تلقى ضوءا على عناصر الأسطورة والواقع فى بيئات
مختلفة - فما الأسطورة إلا نقد للواقع ومحاولة لتفسيره
- وقد تسفر عن نتائج غير متوقعة فيما يخص وحدة
الخيال البشرى، على اختلاف الأعصر والامكنة
والعقائد.

الهوامش

(١) أهم المراجع عن الأدب القبطى هى :

- «مغامرة مصر فى العصر القبطى» للدكتور مراد كامل، مطبعة دار العالم العربى، القاهرة، د.ت.

- للدكتور مراد كامل، أيضا، كتاب بالإنجليزية عنوانه «مصر القبطية»، مطبعة الكاتب المصرى، القاهرة ١٩٦٨.

- «الأدب القبطى قديما وحديثا» لـ محمد سيد كيلانى، دار القرجاني (القاهرة، طرابلس، لندن) د.ت.

والكتاب المعدة عن اللغة القبطية هو (وأنا أنقل هنا النص الكامل لـ(لغلاف):

وزارة المعارف العمومية. كتاب قواعد اللغة المصرية القبطية تأليف الدكتور جورجى صبحى. طبع فى عهد صاحب الجلالة ملك مصر فؤاد
الأول، حقوق الطبع محفوظة للوزارة. طبع بمطبعة المعهد العلمى الفرنسى الخاص بالمعادات الشرقية بالقاهرة سنة ١٩٢٥ ميلادية.



كانت مصر، حين جاء إليها مرقس الرسول في منتصف القرن الأول الميلادي يقدم إلى شعبها الإيمان المسمى - ولاية رومانية، مستعمرة.

ومنذ أن اعتنق المصريون المسيحية، التأم المؤمنون في جماعة منظمة هي «الكنيسة القبطية» - أقدم مؤسسة شعبية في مصر، ومازالت مستمرة دون انقطاع ما يقرب من عشرين قرناً، تؤدي مهمتها وهي كيان مستقل، له رئاسته وتنظيمه المكتمل والمكثف بذاته داخل مصر .

كان الانفصال بين الحكام الأجانب والحكومين المصريين قاطعاً - عتصرياً وبنينياً وحضارياً ولغوياً وطبقياً واستوعبت الكنيسة القبطية الكيان المصري كله - الأرض والشعب، وكانت هي الحاضنة الوحيدة للوجدان المصري والتطلعات الشعبية ستة قرون متصلة - كانت هذه الفترة هي مرحلة التكوين والتنشئة للشعب المصري؛ في هذا الحضان الروم تربي المصريون وتعلموا ومارسوا حياة رفيعة المستوى في مختلف المجالات . وصمدوا في مواجهة الاضطهادات القاسية من الرومان الوثنيين ومن البيزنطيين المسيحيين .

وغنى عن البيان أن ستمائه سنة ليست بالزمن القصير العابـر - إن مجتمعات عديدة ودولا كبيرة معاصرة عمرها كله لا يكاد يصل إلى نصف هذه القرون الستة.

ومن ثم كان أثر هذه الفترة قويا غائرا يستكن في أعماق طبقات الوجدان الشعبي . لقد حمل المصريون ما اكتسبوه في هذه المرحلة إلى قابل أيامهم وبيعة صالحة، كنزا ثميناً، خميرة طيبة - ولو تغبر الانتماء الديني .

الأقباط وكنيستهم في مسار التاريخ المصري

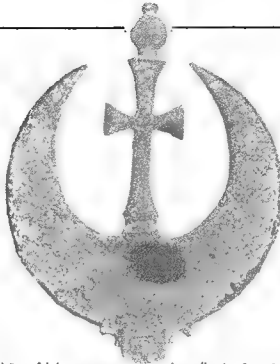
تؤمن المسيحية بأن
التوحيد عقيدة بديهية أولية
وجهرية. إنها كما يقول د.
رأفت عبد الحميد «ديانة
توحيدية» (فهناك) في
الحقيقة إله واحد. وقد أظهر
هذا الإله نفسه في «العهد
القديم»^(١) يهض الشرك
بكل صورة، وتواصل ظهور
الإله الواحد في «العهد

الجديد»، معلنا أنه - قبل كل شيء - هب كامل مطلق .
يقول يوحنا الرسول : «لنحب بعضنا بعضا لأن ...
من لا يحب لم يعرف الله - لأن الله محبة...»
(يوحنا ٤ : ١٦/٨/٧)

وتأتي بعد ذلك رؤية الكون والإنسان. وهنا نجد في
الترات القبطي تعبيرات متميزة عن هذه الرؤية :

فالكتاب المقدس يقدم الكون على أنه نتيجة تدخل
إرادة عاقلة قادرة، وقد جاء عملا تتابع مراحل «يوما»
بعد «يوم»، ويرى الخالق في إيجاز كل «يوم» عملا
فنيا جميلا، يضيف جمالا جديدا إلى الجمال الذي تحقق
في اليوم السابق.

وهكذا تكرر في ختام عمل كل يوم هذه العبارة
«ورأى الله ذلك أنه حسن (جـمـيل)»



كانت الكنيسة القبطية
في الوعي الشعبي مرادفا
لمصر، ورجالها هم المعبرون
عن صوت مصر. وعبر هذه
القرن الطويلة كانت مصر
ولاية، مستعمرة تابعة لدولة
عظمى - ولكن لها كنيسة
مستقلة. ويقرر الدارسون
أن الكنيسة المصرية
أصبحت لدى المصريين رمزا
للاستقلال القومي في غياب
الاستقلال السياسي^(٢).

لذلك يكون من الطبيعي أن تستقر في الوجدان
المصري بوعي أو في العمق الدفين - أمنية - أن تكون
مصر، ككنيستها، مستقلة غير تابعة. هكذا عاشت
الكنيسة القبطية في العزل الجمعي المصري رؤيا
مستقبلية للوطن المصري - فصارت بذلك بذرة للإبداع
دائمة الحيوية داخل الكيان المصري

نعرض أولا لبعض جوانب الفكر والممارسة في
الكنيسة القبطية، ونوضح هنا هذا التعبير المتميز
والتواصل عن الخصوصية المصرية.

ثم نبرز الاستمرارية المصرية التي واصلها المجتمع
المصري بجميع مكوناته الدينية بعد مجيء الإسلام في
منتصف القرن السابع.

أو متوسطة فقط - بل تعطى كل الاوتار أصواتها متوازنة معا ... وكما إذا ضبط موسيقى قيثارة وبذكائه جعل النغمات العالية متوافقة مع المنخفضة، والنغمات المتوسطة مع بقية النغمات، وكانت نتيجة هذا، إعطاء نغمة واحدة - هكذا أيضا ... أمسكت حكمة الله



الكون كقيثارة، فجعلت ما فى الهواء متوافقا مع ما على الأرض، وما فى السماء متوافقا مع ما فى الهواء، ووحدت الجزء مع الكل ... (٧).

ومن بين للتسابيح التى يبدأ بها القداس فى الكنيسة القبطية أناشيد يمكن أن نسميها « التسابيح الكونية » يرتل فيها المصلون الحاناً عذبة، يتبدى فيها الإنسان قائداً لفرقة موسيقية كونية مكونة من جميع كائنات الطبيعة يوجهها كى تقدم لخالقها التسبيح والتمجيد (٨).

على أنه فى إطار هذه النظرة الشاملة إلى الجمال فى الكون، ثمة جمال خاص فى أرض مصر وعلاقة انتماء جميع لها نجدهما فى طقوس الكنيسة القبطية. لقد استوعبت الكنيسة أرض مصر وألقت عليها بردة دينية مفعمة بالحب والبركة حين أراد سفر التكوين أن يصف

(تكوين ١: ٤-١٢/ ١٨/ ٢٥) إن سفر التكوين يقدم لنا فى صفحاته الأولى - الكون، مجالا لتذوق الجمال - وفى الإنجيل نسمع السيد المسيح يعلم الجموع، فنجد لديه رؤية للجمال فى الكون تسمو على تقييم الأشياء مايا؛ يقول :

« تأملوا زنايق الحقل ...

« أقول لكم - ولا سليمان (الملك) فى كل مجده

« كان يلبس كواحدة منها » (متى ٦: ٢٩/ ٢٨)

ويقدم أباء الكنيسة القبطية رؤية للكون فيها الجمال والتناسق، واستخلصوا من ذلك الدليل على وجود الخالق ووحدة نيته. يقدم القديس اثناستوس الرسولى بابا الاسكندرية المشهور الكون كما لو كان قيثارة تخرج منها أروع النغمات ؛ يقول :

« ... فكما إذا سمع المرء عن بُعد قيثارة مكونة من أوتار متعددة مختلفة، وأعجب بتوافق نغماتها - أى أن صوتها لا يتكون من نغمات منخفضة ولا من نغمات عالية

أرضاً خصبة، قال عنها :

«من أجل الفقراء

«كجنة الرب»

«من أجل الأرملة، واليتيم، والغريب، والضعيف

« كأرض مصر» (١٠:١٣)

«ومن أجلنا كلنا - نحن الذين نرجوك ونطلب اسمك
القدس

وفى سفر أشعيا ينطق الرب بالبركة لشعبها،
يقول: «مبارك شعبى مصر» (٢٥:١٩)

« لأن عيون الكل ترى فيك الرجاء

«لأنك أنت الذى تعطيتهم طعامهم فى حين حسن:

ولقد ترجم الأقباط هذا كله فى صلواتهم، فطقوس
الكنيسة فى كل قداس تصلى من أجل أرض مصر وتبليها
وزرعها وتسمرها وشعبها، والحديث إلى الله يمشى
شعرا كله أوصاف خلافة - الأرض فيها عروس تريد أن
تفرح بمجيء النيل، تتزين له أثناء الحرق والإعداد، كى
يأتى ويلبسها تاجاً أخضر رائعا تسعد به من أول السنة
إلى أن يتحول فى النهاية ثمرا واجداً مباركاً، تصلى
الكنيسة :

«اصنع معنا حسب صلاحك،

«يا معطيا طعاما لكل ذى جسد»

ثم إذ هى تعلم أن الرغبة فى الاكتنائن تفصم العلاقات
الأخوية بين البشر، تضم صلاتها بأن يكون العمل
الصالح هو الهدف الأساسى للإنسان :

«املا قلوبنا فرحا ونعيما

«أصعد المياه كمقدارها - كنعمتك

«لكى يكون لنا الكفاف فى كل شئ»

«كل حين -

« فرح وجه الأرض

«فنزداد فى كل عمل صالح»

«ليور حرثها ، لتكثر أثمارها

وفى ثلاث مناسبات تصلى الكنيسة صلاة «المقان»
وهى كلمة تعنى إثناء يملا بماء النيل - تصلى عليه
الكنيسة لتحل عليه البركة : إحدى هذه المناسبات تقع فى
شهر أبيب - ويوليو مع وصول مياه الفيضان إلى مصر .

«اعدها للزرع والحصاد

«ودبر حياتنا كما يليق

«بارك اكليل السنة»

وفى هذه الصلاة، واستمرارا لاعتبار أن أرض مصر
هى جنة الرب، تطلق الكنيسة على النيل اسم أحد أنهار

«ولتنسى الكنيسة قط المحتاجين :

الجنة التي وردت في سفر التكوين (٢: ١٠/١٣) فصلى :

«نهر جيحون أى النيل املاه من بركتك

«بقاع مصر املاها من الدسم

«وايكثر حرثها وتبارك ثمارها

«لتفرح كل بلاد مصر

«والأراضى تتهلل بفرح من جودك

«واحرس هذه المدينة وسكانها...»

هكذا اسبوعاً في إثر اسبوع، بل أكثر من مرة في الاسبوع الواحد - في كل قداس، ومن عام إلى عام تفيض قلوب الاقباط تضرعاً من أجل بلادهم وشعبها، وفي أقدس اللحظات يقدمون صلوات مفعمة حباً وإخلاصاً.

هذا نموذج مما يقدمه معهد التدريب الاساسى - المدرسة الاولى، التي انتظم فيها المصريون جميعاً ستة قرين كاملة. والخلول الإنسانى والتربوى واضح: فالكنيسة تمتح حب الوطن فى النفوس، وتعبّر عن هذا الحب فى لحظات الاخلاص والتعبد والضمير النقى الذى يقف أمام الله فاحص القلوب والسرائر. وفى الوقت نفسه تذكر المصلين بالتزامهم نحو مشاكل بلدهم وواجباتهم نحوها.

وللإنسان فى عقيدة الاقباط مكانة كبيرة، وهذا هو العنصر الثانى - بعد الأرض - فى المشروع المستقبلى

الذى تطرحه الكنيسة القبطية على مدى مسار التاريخ المصرى.

فالكتاب المقدس يجعل مجيء الإنسان تتويجاً للخليفة، ظهر ختاماً لها، وكمالاً للجمال الذى استقر وتما فيها يوماً بعد يوم؛ يقول سفر التكوين انه بعد أن خلق الله الإنسان «رأى الله كل ما عمله، فإذا هو حسن (جميل) جداً» (١: ٣١).

لماذا؟

لأن الله، كما يقول سفر التكوين، خلق الإنسان على صورته ومثاله (١: ٢٦، ٢٧). هذه الصلة بين الإنسان والله عميقة الجذور فى الفكر الإنسانى عامة، وتعتمدها المسيحية. وقد اقتبس الرسول بولس بعضاً من الشعر اليونانى فى حديث له مع أهل أثينا عن «الإله الذى خلق العالم وكل ما فيه... وقد أخرج الشعوب جميعاً من أصل واحد... وهو ليس بعيداً عن كل واحدنا ... كما قال بعض شعرائكم : إننا من جنسه ...» (أعمال الرسل ١٧ : ٢٢ - ٣١)

والإنسان فى تراث الكنيسة القبطية «له قيمة عظمى» كما يقول القديس مقاريوس الكبير . يقول : «علم أيها الإنسان التجنيب قيمته وما أعزك به ... لأن كل من استطاع أن يطلع على قيمة نفسه يستطيع أيضاً أن يطلع على قوة الطبيعة الإلهية وأسرارها - وبذلك يزيد اتضاعاً...» (٥) ولدى القديس انطونيوس أبى الرهبان ثقة عظيمة فى قدرة الإنسان على معرفة الله : يقول : «إن من يعرف نفسه يعرف الله ... إذا عرف الإنسان اسمه الحقيقى فقد نظر أيضاً اسم الحق ... الذى عرف ذاته

«إكليل حكمة وفهم قلب ...»

وخلال هذا الاحتفال تذكر الكنيسة العروسين بعلاقات الحب الواردة في صفحات الكتاب المقدس، ومن بينهما تلك القصة الموزنة التي تكلف العلاقة بين يعقوب وراحييل في كلمات قليلة اشترط والد الخطيبة أن يكون مهر ابنته خدمة الخطيب له سبع سنوات .

يقول الكتاب: « فخدم يعقوب يراحييل سبع سنين - وكانت في عينيه كأيام قليلة بسبب محبته لها ...» (تكوين ٢٩: ٢٠)

وشمة مفهوم هام يقدمه سفر أعمال الرسل، يعتبر بالنسبة للشعوب المستعمرة (بفتح الميم) المحرومة من الحقوق السياسية - مشروعا مغرورا في المستقبل، نعتى بذلك مفهوم «المواطنة».

ذلك أنه يتكرر في هذا السفر تسمك الرسول بولس بصفته كمواطن روماني، ويطالب بالحقوق التي تترتب على هذه الصفة (٢٢: ١٦ - ٢٤: ٢٢، ٢٩) مقدما بذلك لكل مسيحي نموذجا صالحا للتطبيق في أي زمان ومكان.

واقد نشأت الكنيسة القبطية في مدينة الاسكندرية التي كانت تعتبر عاصمة الثقافة والفلسفة، وتقوم فيها المؤسسات العلمية والثقافية ذات الشهرة والأهمية العالمية. ولقد واجهت المسيحية في هذه المدينة منذ يومها الأول تحدياً فكرياً على أعلى مستوى معاصر. ومن هنا كانت ضرورة إنشاء معهد لتعليم الدين الجديد والدفاع عنه. وفي هذه المدرسة كان يتخرج علماء المسيحية الذين

فقد عرف الله ... وهذا خط ثابت في التراث القبطي؛ يقول القديس افناسيوس إن البشر إذا عادوا إلى نفوسهم في بساطتها ... يستطيعون أن يروا كلمة الأب الذي خلقوا على صورته ...» (١).

وتجد المرأة في التراث القبطي تكريما حقيقياً .

فطبقا لما جاء في سفر التكوين، جاءت المرأة لتكون صديقا ومعينا للرجل - نظيرا له . ولكي يؤكد لها مكانتها وصلتها العضوية الكيانية به يقول الكتاب إن الرب الإله «أخذ واحدة من ضلوع الرجل ... وبنى ... الضلع التي أخذها من آدم امرأة ... فقال آدم : هذه الآن عظم من عظامي ولحم من لحمي ... وتصل العلاقة بينهما إلى الوحدة : «يكونان جسدا واحدا...» (٢: ١٨ - ٢٥)

وفي الاحتفال القبطي بالزواج نجد التعبير الديني الفني عن هذا المفهوم. وتسميه الكنيسة «صلاة الإكليل» لأن الكنيسة تضع على رأس كل من العروسين إكليلا، وتخلع عليها الأربعة البهية، كي يعيشا كملك وملكة في البيت الجديد الذي هو الجنة التي كان الأباوان الأولان - آدم وحواء يعيشان فيها. وفي الحان تصب الفرحة في القلب، تصلى من أجلهما :

«أيها الإله القدوس، ياسيندا

«بارك هذه الأكائيل ... لتكون لكل من العروسين

«إكليل مجد وكرامة

«إكليل فرح ومسرة

« إكليل تهليل وبهجة

هكذا يَكُونُ «العقل» وضرورته واحترامه - واحداً من العناصر الهامة التي تضعها الكنيسة القبطية في مشروعها المستقبلى.

والواقع إن ما أعطى لهذه المدرسة من تأثير بالغ، وهو أن تعليمها لم يكن مجرد دراسة نظرية بحثة، بل كان تحصيلاً للممارسة وتأسيساً للخبرة العملية.

وتعطى «الرسالة إلى ديوجنيثس» - وهى نص من القرن الثانى منسوب إلى أحد معلمى هذه المدرسة - تعبيراً جيداً عن هذا المنهج، وذلك إذ يقدم الكاتب تفسيراً مبيناً لما جاء فى سفر التكوين من وجود شجرتين فى الفردوس الأول - شجرة «المعرفة» وشجرة «الحياة»، وقربط الرسالة فى هذا التفسير المعرفة والحياة برباط وثيق، تقول:

«... إن الله غرس فى البدء شجرتى المعرفة والحياة وسط الجنة، ليرينا أن الحياة هى بالمعرفة ... وما من معرفة حقيقية بدون حياة حق. لذلك غرست الشجرتان معا فى مكان واحد وسط الجنة. وكل من يعتقد أنه يعرف شيئاً بمعزل عن المعرفة الحق التى تشهد لها الحياة، فذلك لا يعرف شيئاً... لكن قلبك وعاء للمعرفة، ولتحصيب الكلمة فيك شهادة حياة»^(٨).

ونستطيع أن ندرك الطبيعة المستقبلية للكنيسة القبطية حين نفهم عن قرب المضمون الرئيسى للعبادة الجماعية فى القداس - يوم الأحد على الخصوص.

يؤمن المسيحيون أن السيد المسيح سيأتى ظاهراً بمجد عظيم فى نهاية الزمان، ليهزم الشر هزيمة نهائية ولينتصر الخير نصرة حاسمة، يستبعد القبح وينشر

أرسوا أسس التعليم فيها وأداروا الحوار مع التيارات الفكرية السائدة - خاصة تلك التى كانت تجم، من مفكرى مدرسة الإسكندرية الفلسفية القديمة. وغالباً ما كان يختار عميد المدرسة اللاهوتية المسيحية أو أحد خريجها باباً للكنيسة القبطية. وإلى هذه المدرسة يرجع الفضل فى المركز الممتاز الذى احتله باباوات هذه الكنيسة فى العالم المسيحى كله، إذ كانوا المرجع الأول فى مختلف القضايا اللاهوتية، وكانوا قادة المناقشات فى المجالس (المؤتمرات) العالمية التى كانت تعقد للفصل فى هذه القضايا. كما أن لهذه المدرسة الفضل فى تلقين أصول الدين لجماعير المؤمنين سواء بانتسابهم إليها، أو عن طريق خريجها الذين كانوا يتولون مراكز الرعاية والتعليم فى الكنيسة.

وكان **كلمينغفوس الإسكندرى** واحداً من أبرز أساتذة هذه المدرسة (توفى حوالى ٢٦٤م)، ودافع عن الفلسفة دفاعاً قوياً مستتبهاً؛ يقول: «يرى بعض الناس... الاقتصار على الإيمان، والانصراف عن الفلسفة والعلم. هؤلاء مثله مثل من يابى تصهد الكرم - ويرى أن يجنى منه عنباً، وليدعي أن الفلسفة كانت ضرورية لليونان كي يمارسوا العدالة، وهى الآن مفيدة للقوى، بل يصل إلى القول بأنه من الزلل أن الله نفسه أعطى اليونان الفلسفة التى كانت لهم بمثابة المؤنب، مثل ما كانت الشريعة بين لليهود؛ فكما كانت التوراة هى «العهد» (أى الميثاق) لليهود، فإن الفلسفة هى «العهد» الخاص باليونان. ويقرر أن «الفلسفة اليونانية تقدم للنفس التخليص المبدئى، والتدريب اللازم لقبول الإيمان - وعلى أساسها يقيم الحق بناء المعرفة»^(٩).

الجمال كى يحيا فى رؤيته وتذوقه المستحقون لهذه الغبطة - ينهى الحروب ويعمم السلام والحب، يقيم العدل فيكافئ، من صنع الخير ويعاقب الظالم المسى.

ولكنهم أيضاً يؤمنون بأنه يجىء متوارياً - يحل بينهم كلما التفتوا فى اجتماع باسمه، فهو قد وعد أثناء حياته على الأرض:

«حيثما اجتمع اثنان أو ثلاثة باسمى، فهناك اكون فى وسطهم» (متى ١٨: ٢٠).

إذن - فغاية الكنيسة من اجتماعها هو استحضار الآتى - المستقبل. تطعيم الواقع بالمستقبل. غرس الآتى فى التراهن الآتى، وبذلك يمكن تحريك الحاضر نحو المستقبل. ولذلك فإن الهتاف فى أول الاجتماع وفى نهايته تشهده الجماعة بصوت واحد: «مبارك الآتى...».

هنا يقين لا يتزعزع بحتمية التقدم والتغيير إلى الأفضل.

هذا المضمون الرئيسى - حضور السيد متوارياً، يهيمن على تنظيم الاجتماع ومناخه: فمن الطبيعي أن يستقبل المؤمنون زيارتهم فى اجتماعهم بكل ما لديهم من جمال وفرح، فيصبح هذا الاستقبال حفلاً فيه كل صور الإبداع الفنى: الأدبى والموسيقى والتشكيل والمعماري. ومن هنا جاء التراث القبطى الثرى - فى الموسيقى والأيقونات والأدب والمعمارة. والصفة الأساسية فى الفن القبطى أنه فن شعبي؛ فلأن الكنيسة القبطية لم تكن المؤسسة الدينية لدولة ما، فمن الطبيعي أن يعبر فنانونا فى كل مجالات إنتاجهم عن الوجدان الشعبى لا عن

الطبقات الأرستقراطية الحاكمة وأن يوجهوا إنتاجهم إلى الشعب لينتشر بينه ويمرر عته.

وفى القداس القبطى لا تكاد تسمع كلمة بدون تلحين - والألحان القبطية مفعمة بحلاوة وبساطة وتنوعاً؛ فلمناسبات الفرح - فى حياة المسيح كما فى عيد القيامة أو فى حياة القبطى كما فى يوم عرسه، الحان تصب رنة الفرح فى القلب. ولمناسبات الحزن - ما فى أسبوع الآم المسيح أو فى مراسم الجنازة، الحان تطيب النفس بالمرءاء. هذا التنوع فى الألحان بالغ الثراء، يمثل ثروة فنية قومية ما زالت تنتظر المصنف الموسيقى المبدع الذى يقدمها لأصاحبها الأصلي: الشعب المصرى والعالم فى صياغة موسيقية علمية تعبر عن مضمونها وروحيتها وعمقها.

ويقدم الألحان «كوزال» متدرب بقيادة «المعلم» - أحد الشخصيات الشعبية التاريخية التى حفظت فى ذاكرتها هذا التراث المصرى يتسلمه ويسلمه، جيلاً بعد جيل. والحنجرة هى ألق آلة موسيقية عرفها الإنسان وهى تستخدم وحدها فى أداء هذه الألحان.

ويجسرى هذا كله فى تناغم كونى رائع مع تماقبات الفصول الطبيعية ومواسم الزراعة. فالتقويم الطقسى الذى يحدد أعياد الكنيسة ومواسمها هو نفسه التقويم الزراعى المصرى العريق...

فى هذا الاجتماع الدورى يجد القبطى متعة وتربية وجدانية رفيعة المستوى، إذ يلتزم الجميع بتيابان لون السلام: يلقيه عليهم الكاهن فيرون بمثله ويتصافحون

وينشدون مما في صوت واحد ونغم شجي متناسق.
ويجمعون الصدقات لرعاية المحتاجين.
ومن هنا حرص القبط في كل العصور على
تخصيص مكان يحضرون إليه بانتظام واستمرار - مهما
تعرضوا في سبيل ذلك إلى مخاطر المطاردة والمنع.

وهكذا حين يجتمع الأقباط داخل هذا البيت فما
يكون ذلك لينعزلوا وينسوا معاناة البشر ومشاكل
الحياة، ولكن كي يسموا بممارساتهم اليومية إلى
مستوى أكثر نبلاً: كفلاحين وعاملين - مواطنين،
وكشركاء في بركات الله وعطاياه. ويتلقون التعليم
المؤنس على المحبة والهادف إلى تحقيق الكمال. ثمة
صلوات مخصصة من أجل المرضى والمسافرين
والحران والعاملين في كل موقع وطبائنة الإقليم ومنه
وقراء وبيوته والمياه والزرع والثمار وحكام البلاد
والعائلات والأيتام وكل البشر...

ومن الطبيعي أنه حين يخرج الأقباط من هذا
الاجتماع الأسبوعي - أحياناً اليومي، إلى المجتمع العام
فإنهم يجسدون ما اقتنوه فيه سلوكاً اجتماعياً رفيعاً،
قوامه الأساسي المحبة والعطاء السخي.

ونسمح في الرسالة إلى ديوجنيتيس نهياً قاطعاً
للمسيحيين عن أن ينعزلوا عن مجتمعهم، أو أن يلبسوا
ملابس خاصة تميزهم، أو أن يتبعوا أسلوب حياة غير
مألوف. بل ويوصيهم هذا المعلم بأن يعيشوا وسط
الشعب وأن يمارسوا العادات المحلية في ملابسهم
وطعامهم وطريقة معيشتهم. وأن يؤدوا واجباتهم
كمواطنين - يطيعون القوانين الوضعية - ولكنهم في
سلوكهم يسمون على القوانين.

فلقد ذكرنا أن الله في المسيحية محبة، وإذا كان
الإنسان قد جاء على صورته ومثاله، فإن الإنسان يصبح
بنوره - محبة. ولقد أشرنا إلى أن معرفة الله لا تقتل
إلا من خلال سلوك المحبة: «كل من يحب يعرف الله، ومن
لا يحب لم يعرف الله - لأن الله محبة».

هكذا يمكن القول بأن الدين يساهم في صنع
الإنسان والإنسان يصنع العالم - بعقله ووجدانه وإرادته.
في إبداع دائم - هو مجاوزة للواقع واستحضار
للمستقبل.

- ٢ -

وحين يحل العام ٦٤٠م يصل عمرو بن العاص
وجيش الفتح العربي إلى مصر، ويبدأ منذئذ شعبها
يمارس حياة التعدد الديني - المسيحية والإسلام.

ولقد كانت بداية حياة المجتمع التعددي المتوافق في
مصر ذلك اللقاء التاريخي بين عمرو وبنيامين - بابا
الكنيسة القبطية الثامن والثلاثين. لقد سجل المؤرخان
عبد الرحمن بن عبد الحكم وسأويرس ابن القفغ وقائع
هذا اللقاء الودي^(٩)، كما حفظ الكتاب الذي يضم
يوميات «أخبار القديسين» وقرأ أثناء الصلوات في
الكنيسة - حفظ ذكراً طلياً لعمرو^(١٠).

وفي مقدمة المفاهيم والقيم التي تضمها المساحة
المشتركة مفهوم الإنسان والجماعة. ولقد أوردنا رؤية
المسيحية والكنيسة القبطية إليهما.

وتتضمن مبادئ الإسلام تقديراً خاصاً للإنسان
يضعه في مستوى رفيع؛ فقد جاء في القرآن الكريم

«ولقد كرّمنا بني آدم... بل يصل هذا التقدير إلى حد أن الله تعالى طلب من الملائكة أن تسجد له:

«وإذ قال ربك للملائكة إني خالق بشراً... فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين... وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا...».

والإنسان في الإسلام خليفة الله؛ جاء في القرآن الكريم :

«قال ربك إني جاعل في الأرض خليفة...» كما أنه حامل الأمانة: «وإنّا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها، وحملها الإنسان...».

ويقدر العلماء أن الآيات التي تمجد الإنسان وتعلي مرتبته تتناول الإنسان لذاته لا لاعتقاده، وقبل أن يصبح مسلماً أو نصرانياً أو يهودياً أو برزخياً. ويقول الإمام البيضاوي «إن هذه نعم تعم الناس كلهم، وإن خلق آدم وإكرامه وتفضيله على الملائكة بأن امرهم بالسجود له - إنعام يعم ذريته»^(١١).

وفي هذا الإطار جاءت الوثيقة الدستورية الأولى في الإسلام التي وضعها الرسول في المدينة ويعرفها التاريخ باسم الصحيفة. هنا نجد التصور الإسلامي الأصلي للمجتمع التعددي؛ فلقد كان في المدينة المسلمون - المهاجرون والانصار من ناحية، والقبائل اليهودية من ناحية أخرى.

تبدأ الصحيفة ببيان الحقوق والالتزامات المتبادلة بين المسلمين وبعضهم البعض فتقول: «إنهم أمة واحدة»

وتستخدم الصحيفة المصطلح نفسه لبيان العلاقة بين المسلمين واليهود فتقول «وإن يهود ... أمة مع المؤمنين - لليهود دينهم وللمسلمين دينهم...» ويعد أن قررت الصحيفة مبدأ وحدة الأمة تورد تفصيل المبدأ ببيان الحقوق والواجبات المتبادلة: التعاون في الانفاق والنصرة «على من حارب أهل هذه الصحيفة وإن بينهم النصح والنصيحة، والبر دون الإثم»^(١٢). ويقول الدكتور عبد العزيز كامل: «فأهل الكتاب يمارسون عبادتهم بكل حريتهم، ويتناصرون للمسلمين ويتناصرون في حماية المدينة... ويتعاونون كل في موقعه على حمل أعباء ذلك»^(١٣).

والذي نخلص إليه، أنه بعد قيام المجتمع التعددي في مصر، صار ثمة مساحة من القيم والمبادئ المشتركة تقف على أرضها مكونات الأمة: مفهوم الإنسان، فقد وضع توافق المسيحية والإسلام في هذا المجال.

كما أنه بالنسبة لمفهوم الجماعة، ثمة مساحة مشتركة أيضاً، فإن الرابطة بين الرسالة إلى ديوجنيتس التي تدعو إلى اندماج المسيحيين في حياة مجتمعهم وبين «الصحيفة» يؤدي إلى قيام المجتمع التعددي على أساس المشاركة في إطار مبدأ المساواة.

وتتبدى القيمة المستقلة لهذه النظرة إلى الإنسان، إذا أخذنا في الاعتبار أن أي نظام سياسي دستوري أصيل لا بد أن يبنى على مفهوم للإنسان يمكن أن تستخلص منه كرامته وحقوقه وواجباته، وعلى مفهوم للجماعة يضمن لجميع مكوناتها المشاركة في صنع القرار على أساس مبدأ المساواة.

وهنا تظهر الطبيعة المستقبلية لهذه النصوص المسيحية والإسلامية. فمن المعروف أنه لم يتح للصحيفة فرصة التطبيق بل حدث نقض يهود المدينة عهدهم، ويقول د. سليم العوا «لا نشك لحظة ولا ما دونها أنه لو لا نقض يهود المدينة عهدهم وغدرهم بالنبي والمسلمين لبقى المهد محترماً وفاء من النبي صلى الله عليه وسلم بعهده، وأداء لحق شركائه فيه»^(١٤).

ولكن هذا لا يعنى فناء هذه النصوص. بل لأنها تنطوى على مشروع مطروح فى المستقبل - رؤيا تسعى الجماعة، جيلاً بعد جيل، إلى تحقيقها فعلياً، فإنه قد يمضى زمن قبل أن تتجسد الرؤيا فى الواقع.

وفى حقيقة الأمر فإنه لو اقتصر على إبراز مضمون هذه النصوص فى ذاتها دون رؤيتها فى مسارها التاريخى مرتبطة بحركة المجتمع وبالأليات والتطورات والتناجى التى تساعدت معها إلى أن صارت واقعاً محسوساً - لو أن هذه النظرة النصوصية سادت لكان فيها نسخ للنص وفصم بينه وبين الزمان وقت صدوره وفى مستقبله، وتحويل إلى قطعة أثرية يتباهى بها القوم فى متاحفهم.

وقد يحدث بعد صدور النصوص أن يقوم حكام وتسود نظم تعمل على عكس هذه المبادئ. ولكن يظل المشروع للمستقبلى الذى تطرحه هذه النصوص مثلاً، وتبقى الرؤيا ثابتة. إلى أن يأتى الزمن الطيب للأمل.

ونعود إلى مسار التاريخ المصرى بعد الفتح

لم يكن ما أعطى عمر هذه المكانة فى الوجدان الشعبى الاحترام الذى أبداه نحو الكنيسة القبطية

وحسب، بل وأيضاً سياسته الاقتصادية فى مصر. وتعتبر الصفحات التى حفظها لنا كتاب ابن عبد الحكم عن «نكر استبطاء عمر بن الخطاب عمرو بن العاص فى الخراج» من أروع صفحات تاريخ الحكم الإسلامى فى مصر. يتبدى فى هذه الصفحات الاعتداد بالكرامة فى أخرج لحظات المسألة بين والى وأميره، وأيضاً الحفاظ على مصالح المحكومين فلا يلحق بهم حيف. ولا يغنى لإبرك تميز هذه الصفحات سواء من الناحية الأدبية أو السياسية تقديم ملخص يوجز مضمونها، بل من المهم قراتها كاملة. فقد ذكر الخليفة أنه أكثر فى مكتبة عمرو فى الذى على أرضه من الخراج ونسب إليه التفسير فى إرساله. فدافع عمرو باعتداده عن نفسه. كما دافع عن المصريين كي لا يلحق بهم ظلم؛ قال:

«إن أهل الأرض استنظرونى إلى أن تدرى غلتهم»
ونكر أنه نظر «فكان الرفق بهم خيراً من أن يخرق بهم فيصيروا إلى بيع ما لا غنى بهم عنه».

ثم كان أن عزل عمرو

ويصل موقفه فى جانب المحكومين إلى ثروته فى إجابته على عثمان، الذى قال له إن مصر قدمت خراجاً بعد عزله أكثر مما كان عمرو يستخرج منها. وثابت ابن عبد الحكم تلك المراجعة المشهورة:

«قال عثمان لعمر: يا أبا عبد الله درت اللقحة بأكثر من درها الأول. قال عمرو: «أضررتكم بولدها. (وفى رواية أخرى) إن لم يمت الفصيل».

ويشداول الولاة الآتين من المدينة ومن دمشق ومن بغداد حكم مصر. ولم يكن بعضهم فى مثل انحناء

عمرو إلى «أهل الأرض». كتب الخليفة سليمان بن عبد الملك (٩٦ - ٩٩هـ) إلى أسامة بن زيد القنوصي متراج خراج مصر: «أحب البر حتى يقطع ولحلب الدم حتى ينصرم»^(١٤)، أي استنزف موارد مصر إلى أقصى حد.

ليس غريباً إذن أن يشهد القرن الثاني للهجري كله وبداية القرن الثالث ثورات في مصر لا تنقطع ضد ظلم الولاة منذ العام ١٠٧ هـ فالعام ١٦٧ هـ. ثم يصل المقيزي^(١٥) الذي يورد أحداث هذه الأحداث إلى «الثورة الكبيرة في مصر». «الثورة العارمة التي شملت مصر كلها، والتي استمرت أكثر من تسعة شهور ونصف شهر، ويسمىها المؤرخون ثورة البشامة نسبة إلى منطقة البشمو شمال البلتا التي شهدت أعنف معاركها وتحلبت الأمور حضور الخليفة للمعون بنفسه إلى مصر لإخمادها بقسوة بالغة

يقول المؤرخ: «فلما كان في جمادى الأولى سنة عشرة ومائتين انتفض أسفل الأرض بأسره - عرب البلاد وقبيلها. وأخرجوا العمال وظلموا الطاعة لسوء سيرة عمال السلطان فيهم. فكانت بينهم وبين عساكر السطاط حروب امتدت إلى أن قدم الخليفة أمير المؤمنين إلى مصر لعشر خلون من الحرم سنة سبع عشرة ومائتين. فمسط على عيسى بن مفسور الراقى وكان على إمارة مصر وأمر بحل لوائه، وأخذ بالبياض عقوبة له. وقال: لم يكن ما لا يطيقون وكتمتني الخير حتى تلاقم الأمر واضطرب البلد». ثم بعث قائده إلى الثائرين فوقع بهم حتى استسلموا فحكم فيهم بقتل الرجال وبيع النساء والأطفال.

وشمة أمر قد يفتاح به قارئ المقيزي وهو يروي الرحلة الأولى من هذه الثورات - إذ يستفتح روايته بصحيفتي نبوي أورده البخاري عن أبي هريرة، يقول المقيزي:

خرج الإمام أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري من حديث أبي هريرة رضي الله عنه - قال: كيف أنتم إذا لم تجبوا ديناراً ولا درهماً؟ قالوا: وكيف ترى ذلك كأننا يا أبا هريرة؟ قال: إي والذي نفس أبي هريرة بيده عن قول الصادق المصدوق. قالوا: عم ذلك؟ قال: تنتهك نعمة وئمة ورسوله فيشد الله عز وجل قلوب أهل النعمة فيمنعون ما في أيديهم.

واضح أن الحديث مفعم بالعاطف مع الحكومين المصريين الذين أصابهم ظلم الولاة.

ولكن الروح المصرية تنجح في امتصاص نتائج الهزيمة، وتتجاوزها إلى تحقيق الخطوة الأولى من أحد عناصر مشروعيها المستقبلي:

(١) فمن ناحية في أعقاب الثورة كتب عبد الرحمن بن عبد الحكم القريشي المصري الكتاب الأول، المسمى، الذي يسجل وقائع الفتح العربي لمصر. وفيه بدأ المؤرخ تقليداً سيظل يتبعه للمؤرخين طوال القرون الوسطى وحتى الطوطوي، وهو أن يبدأ كتابة التاريخ بفصل في ذكر بعض فضائل مصر، يجمع فيه كل ما قيل في شأن هذا البلد في القرآن الكريم والحديث وما وصل إليه من أقوال الأنبياء السابقين والصحاب. فمثلاً يورد ما قاله الصحابي العظيم عبد الله بن عمرو عن مصر - أرضها وأهلها. وهو عاش فيها سنوات طويلة حتى مات وبخ

ولكنها كانت ترجع بالأخص إلى ما تميزت به من العلم
الغزير ومن الودع والتقوى.

ولقد خصص عمر بن يوسف الكندي كتاباً بذاته عن
«فضائل مصر» صنفه أيام الإخشيديين يقول فيه: «إن
الله فضل مصر على سائر البلدان، وشهد لها في كتابه
بالكرم وعظم المنزلة...».

أما سيدنا الشيخ الإمام علامة الأئمة تقي الدين
أحمد بن علي بن عبد القادر بن محمد المعروف
بالمقرئ، فيقول:

«ما خلق الله آدم عليه السلام مثل له الدنيا شرقها
 وغربها وسهلها وجبلها وأنهارها وبحارها وبناتها
 وخرابها... فلما رأى مصر - أرضاً سهلة ذات نهر جار
 مائه من الجنة تتحدر فيه البركة، ورأى جبلاً من جبالها
 مكسواً أنواراً لا يخلو من نظر الرب إليه بالرحمة... دعا
 آدم عليه السلام مرات وقال: ... لا خلقتك يا مصر بركة
 ولا زال بك حفظ ولا زال منك ملك وعز... وسال نهره
 عسلاً. كثر الله زرعك، وهر شمرعك، وزكى نباتك،
 وعظمت بركتك».

يقول الشيخ عبد الله الشرفاوي الذي عاصر
 الحملة الفرنسية - في كتابه «تحفة الناظرين فيمن وإلى
 مصر من الولاة والسلاطين»:

«إن مصر بلد معافاة وأهلها أهل عافية وهي أمانة
 ممن يقصدها بسوء. من أرادها بسوء كبه الله على
 وجهه. ونهرها نهر العسل ومائه من الجنة - وكفى
 بالعسل طعاماً وشرباً».

بها. يقول: «من أراد أن يذكر الفريسي أو ينظر إلى مثلها
 في الدنيا - فليتنظر إلى مصر حين تخضر زروعها وتنبور
 شوارعها، ومن الليل يقول إنه «نهر جار مائه من الجنة
 تتحدر فيه البركة...».

ثمة استمرارية مع رؤية الكنديسة القبطية لأرض
 مصر، والاعتزاز بها...

وعن أهل الأرض يقول: «قبط مصر أكرم (السكان
 خارج الجزيرة العربية) كلهم وأسمهم يداً وأفضلهم
 عنصراً...».

وقد بقيت هذه الأتوال تتبدى بالآثار حين ينال المؤرخون
 ينقلونها جيلاً بعد جيل: لقد اعتز للتراث الإسلامي
 بالأرض المصرية وبشعبها، وبهذا عبر منذ وقت مبكر عن
 عناصر هامة من عناصر الكيان المصري وطناً للसार
 لقيام حياة جماعة ذات تعدد ديني يقوم بين مكوناتها
 احترام متبادل وتضام علاقة حميمة.

يورد ابن عبد الحكم الروايات المشار إليها في
 تعاطف وإعزاز، ويربط مصر وأهلها بالأنبياء الذين يجلبهم
 الإسلام، ومما يزيد في قيمة عمله أنه فقيه ومحدث.

وهو يسبق على أرض مصر ونيلها بركة إسلامية
 تجعل محبتها والانتساب إليها صابرين عن المشاعر
 الدينية، وفيضاً من التدين العميق الذي يعبر عنه هذا
 العالم سليل أسرة بني عبد الحكم وهي «من أشهر
 وأعرق الأسر المصرية التي عاشت بالسلطان عاصمة
 مصر الإسلامية خلال القرن الثاني وأوائل القرن الثالث
 للهجرة. ولم تكن شهرتها ترجع فقط إلى إجماعها وغناها

هذا الإعزاز للأرض هو أحد المقومات الرئيسية للكيان المصري، وعنصر أساسي في الخصوصية المصرية. يربط مكوناتها المتعددة بانتماء موحد يعطى للتعددية فيها صفة التناسق والتوافق والوحدة - نقيضاً لما حدث في النوع الآخر من التعددية:

يقول أبو الأعلى المودودي أمير «الجماعة الإسلامية» الباكستانية، الذي صار - كما يقول د. محمد عمارة «الملك الأول» لفصائل من الشباب الإسلامي: «لو شئت عدو لدعوة الإسلام بعد الكفر والشرك، فهو شيطان الرطل»^(١٩).

ولقد كان المثمانينيون يرفضون الانتساب إلى الأرض التي نشأوا فيها ويحتقرون التركي والآثراك^(٢٠)

أما مسلمو مصر وقبطها فإنهم قد اعتزوا بالانتساب إليها. لقد أضاف عبد الرحمن بن عبد الحكم أول مؤرخ لمصر الإسلامية إلى وصفه «المصري» تماماً كما سيصنع بعد ألف سنة كاملة زعيم الحركة الوطنية في العصر الحديث أحمد عرابي «المصري»

على هذا النحو تتواصل «رؤية» المصريين إلى بلدهم وفي الوقت نفسه، يظل ذلك كله «رؤيا» مستقبلية، وأعداداً واستعداداً لقيام الوطن المستقل ذي السيادة الذي يتحقق فيه كل ما أسبقوه عليه من أوصاف

ب - ولم تتأخر الخطوة الأولى نحو هذا الهدف، فإنه بعد ثلاث سنوات من كتاب ابن عبد الحكم، أي بعد أربعين سنة من إخماد ثورة البشامرة، قامت أول دولة

وفي القرن الحادي عشر الهجري يكتب الفقير إلى نفع ربه الباقي محمد عبد المعطي بن أبي الفتح بن أحمد عبد الغني بن علي الإسحاقى كتابه «لطائف أخبار الدول» في من تصرف في مصر من أرباب الدول، يورد في مقدمته فضائل مصر حسب التقليد المستقر في كتابة تاريخ مصر الإسلامية. ويختتم كتابه برواية حول رحلة أسطورية إلى منابع النيل حتى انتهى المسافر إلى أرض من ذهب هي الجنة ينزل منها ماء النيل يجري كأنه السيكة الفضية. ثم يختتم كتابه بهذه العبارة عن النيل: «لولا نضوله في البحر المالح وما يختلط به منه، ما استطاع أحد شربه لشدة حلاوته».

وفي نفس القرن يكتب وأحد من أكابر العلماء، من أعرق عائلات مصر - محمد بن أبي السرور البكري الصديقي، كتاباً في التاريخ المصري من بينها «الكواكب السائرة في أخبار مصر والقاهرة» يورد فيه ثمانية وأربعين سبباً في تفضيل مصر - أرضاً وأهلاً - على غيرها من بلاد الدنيا، ويضع في السبب الأربعين «قبط مصر» ويقول أنهم من نورية الأنبياء^(١٧).

ويستمر لدى رفاعة رافع الطهطاوي التقليد الذي بدأه ابن عبد الحكم. ويغطي كتاباته بذكر فضائل مصر - منذ تخلص الإبريز (١٨٣٤) وحتى المرشد الأمين (١٨٧٣) ولديه أن مصر هي أم الدنيا - ثم أم الدنيا. ويورد حديث عبد الله بن عمر عن قبط مصر. ويواصل النظرة إلى حب مصر على أنه عنصر في التدين، وخرج حديثاً يقول «حب الوطن من الإيمان» ويقول إنه «صعدنا معشر الإسلام، حب الوطن شعبة من شعب الإيمان»^(١٨).

مصرية مستقلة استقلالا فعليا عام ٢٥٧هـ. وهى الدولة الطولونية.

وام تعد مصر بعد ذلك قط ولاية تابعة. ويبدأ الدكتور حسين نصار دراسته الهامة عن «الثورات الشعبية فى مصر الإسلامية» بأنه يعتبر قيام الدولتين الطولونية والإخشيدية ثمرة الثورات التى حدثت فى مصر لمقاومة النفوذ العباسى. وأضاف أنه ضاع كثير من الكتب التاريخية التى ألفها المصريون فى تاريخ أحداث وطنهم. أما الكتب العامة أو الموسوعية التى ألفت فى العراق فكان منها الأول الأحداث التى تتعلق بالخلافة حتى إنها لا تذكر كثيرا من أخبار الدولتين الطولونية والإخشيدية. ولدى الدكتور جمال الشيبان أن مصر نجحت فى محاولاتها الاستقلالية على يد هاتين الدولتين، «وكان الاستقلال فى عهدهما يشوبه شيء من النقص تمثلت تلك الخيوط الزاهية التى كانت تربط مصر بالخلافة كالخطبة باسم الخليفة أو ضرب السكة باسمه ... ثم توجهت هذه المحاولات أخيرا بظهور الخلافة الفاطمية واتخاذ مصر مقراً لحكمها. وفى عهد الدولة الفاطمية استقلت مصر لأول مرة فى العصر الإسلامى استقلالاً كاملاً لا تشوبه أية شائبة»^(٣١).

ثمة رمز بالغ الأهمية استخدمه الشعب المصرى مرتين تفصل بينهما عدة قرون .

فى مطار القاهرة الدولى القديم متحف صغير، تمرض فيه هيئة الآثار بعض القطع الأثرية منذ عصر ما قبل التاريخ إلى العصر الحديث - فى كل منها جمال وإتقان، هما ثمرة إبداع أصيل للفنان المصرى على مر العصور

وشهدت نظرى قطعة برونزية تلمع فى صندوقها الزجاجى : صليب يحويه هلال^(٣٢) . قلت إنها إحدى ثمار ثورتنا الوطنية العظيمة عام ١٩١٩ . واقتريت منها، وإذا المفاجأة المكتوبة على لوحة الشرح تقول إنها مقبض لسراج من القرن الثانى عشر - يعنى أن صانعها أبدعها أثناء اشتعال معارك الصروب مع الفرنجة الآتين عبر البحار، والتى يسميها البعض بالحروب الصليبية وقبض المصريون جميعا - مسلحو البلاد وقبضها بحسب التعبير الذى استخدمه المقريزى وهو يروى أحداث ثورة البشامة، وقفوا معا لدفع العدوان الذى يستغل الدين لتحقيق أطماعه.

نقرأ فى تاريخ البطريق ميخائيل (١٠٩٢ - ١١٠٢م) أنه وصلت عساكر الفرنج من البلاد الأفريقية إلى الشام فى خلق كثير وملكو أنطاكية وما يليها، ثم ملكوا مدينة القدس الشريف وما يليها فى شهر رمضان سنة اثنين وتسعين وأربع مائة الهلالية، وصرنا معشر النصرانى القبط لا نصل إلى الحج إليها لأجل ما هو من بفسهم لنا^(٣٣).

إن ذاك الفنان المصرى الذى أبدع لقاء الصليب والهلال عبر عن خصوصية مصرية تتحدى نقيضها، بل ولها بعد مستقبلى ذلك أنه بعد قرون عديدة، وفى مناسبة مشابهة، حين كان المصريون جميعا - مسلحو البلاد وقبضها يواجهون الاحتلال البريطانى عام ١٩١٩ ، بعثت النفس المصرية فى لحظة إبداع جمعى جماهيرى - أعمق ما تخزنه من قيم حضارية

وقوىء العالم كله يعلم ترفعه جماهير المصريين، أطلق عليه المعاصرون :«العلم الجديد» و«علم الثورة»

أصبح العلم الوحيد الذى ترفعه كل المظاهرات فى الثورة، يرفعه الشيوخ والقساوسة والعمال والفلاحون والسيدات والطلبة والموظفون ... إلخ، وسجل ذلك كل من كتب عن أحداث هذه الثورة^(٢٤).

٣ -

هكذا نصل إلى حصيلة التاريخ المصرى على مدى عشرين قرناً. لقد استخلص المصريون حكم بلادهم لأنفسهم ويجهد مشترك أسهم فيه وتعب وشغى المسلمون والأتقياء، فدخلوا مجال الحكم والسياسة صعبة. لقد جمعهم فى مساواة كاملة أيام القهر والحرمان، فلما بدأ التغيير ضمهم فى مساواة كاملة أيضاً - موكب زحف للحكومات - إلى كراسى الحكم والسيادة. وتقررت صفة المواطنة للمصريين جميعاً، وفى لحظة واحدة - نتيجة لحركة مصرية متعددة الجوانب: وطنية وإستراتيجية وثقافية واجتماعية. حركة عميقة الجذور فى الكيان المصرى كما أظهرت تلك الصفحات السابقة.

وبدأت الحياة الدستورية والسياسية الحديثة.

وإذا كان من المسلم به أن التعددية وكن أساسى فى هذه الحياة، فإنه، وفى حقيقة الأمر، يمكن القول بأن

الهوامش:

- (١) مصر فى ربيع قرن ١٩٥٢ - ١٩٧٧، تحرير سعد الدين إبراهيم، بيروت، ١٩٨١، ص ٣.
- جمال حمدان، شخصية مصر، القاهرة، طبعة ١٩٧٠، ص ١٩٨.
- (٢) رافت عبد الحميد، الدولة والكنيسة، طبعة الثانية، ١٩٨٢، ص ٢٤.
- (٣) الرسالة إلى الرقيقين، ترجمة حافظ داود، القاهرة، فصل ٢٨، ٤٢، ٤٣.
- (٤) كتاب الإصلاحيات الخمسة السنوية، القاهرة، ١٩٤٩، ص ٤٤ وما بعدها.
- (٥) عظات القديس أنبا مقاريوس المصرى، القاهرة، ١٦١٧ - ١٩٠١، ص ١١٢ وما بعدها.
- (٦) رسائل القديس أنطونيوس، طبعة بيت التكريس، ١٩٧٩، الرسالة الثالثة والرابعة والخامسة.

الصورة الأولى للتعددية فى الواقع المصرى هى التعددية الدينية منذ منتصف القرن السابع الميلادى. كانت هذه التعددية هى للرسالة الأولية، معهد التدريب الأساسى، الذى تعلم فيه المصريون حتمية وجود الآخر، واكتشفوا أن هذا الآخر جدير بالاحترام، ولابد من التعاون معه لإتجاز للشروع المشترك.

وقد أظهر مسار التاريخ المصرى الحديث والمعاصر، نتيجة هامة، وهى أن النجاح فى ممارسة أنواع أخرى من التعددية - السياسية على وجه الخصوص، يتوقف على نتيجة ما يجرى فى المدرسة الأولية للتعددية - إيجاباً وسلباً. أى أن حصيلة هذه المدرسة تنتقل إلى المراحل التالية للتعددية. إن احترام الآخر الدينى هو الشرط الضرورى لاحترام الآخر السياسى.

من هنا أهمية تعميق تاريخنا الحضارى، والتعرف عليه من خلال رؤية مصرية تربط مراحله فى مسار له توجهه المستقبلى.

وأحسب أننا بهذا نجد الطريق المصرى الأصيل لعدد من المشاكل الفكرية والدينية والسياسية التى يعانى منها اليوم المجتمع المصرى.

- (٧) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الليبانية، ١٩٤٦، ص ٢٦٩ وما بعدها.
- (٨) A Diognète, Sources Chrétiennes, Paris, 1951, Chap.1.2.
- (٩) كتاب فتوح مصر وأخبارها، تأليف أبي القاسم عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الحكم بن أعين للقرن الرابع للمصرى، ليون، ١٩٧٠، ص ٧٤، ٧٣، ٥٨.
- History of the Patriarches of the Coptic Church of Olexandria
- (١٠) كتاب الصديق الأمين في أخبار القديسين وكنائس القرازة المرقسية نشرة الأيغومانوس فيلوتاوس للقارى ولقس ميخائيل للقارى، للطبعة الأولى، ١٦٢٩ للشهداء، ص ٢٨.
- (١١) انظر وايم سليمان قلادة، المسيحية والإسلام في مصر، الطبعة الثانية، ١٩٩٣، الفصل الثالث: الإنسان في الإسلام، ص ٨٥ وما بعدها والمراجع.
- (١٢) محمد منليم الصا، في النظام السياسي للدولة الإسلامية، ١٩٨٩، ص ٥٠ وما بعدها.
- (١٣) أوردهما فهمى هويدى، مواطنون لا نميين، ١٩٨٥، ص ١٢٤.
- (١٤) الأقباط والإسلام، حوار، ١٩٨٧، ص ٤٢، ٤٣.
- (١٥) سنية إسماعيل كاشف، مصر في فجر الإسلام، ١٩٧٠، ص ٦-٧.
- (١٦) كتاب لواعظ والاعتبار يذكر الخطط والآثار المعروفة بالخطط المرقسية، الجزء الأول، دار صادر، بيروت، ص ٧٩ وما بعدها.
- (١٧) محمد أنيس، مؤرخ مجهول سبق الجبرتي، مجلة الهلال، يناير ١٩٦٤، ص ٢٤.
- (١٨) الأعمال الكاملة، نشر محمد عسار، ١، ص ٢٠٩، ٢٠٩، ص ٤٣٩، ص ٤٦٩، ٤٧٠، ص ٢٠٣.
- (١٩) محمد عسار، أهرام الأعلى المروي، بيروت، ١٩٧٦، ص ١٣، ٢١٩.
- (٢٠) عبد العزيز الشناوى، للدولة العثمانية، ١٩٨٠، ص ٢٢٠. وايم سليمان قلادة، في أصول الصحافة المصرية للوحدة الوطنية، في الشعب الواحد والوطن الواحد، مركز الأهرام، ١٩٨٢، ص ١٧.
- (٢١) تاريخ الحضارة المصرية، المجلد الثاني، ص ٤٩٩.
- (٢٢) يبدو أنه أثناء تغيير القطع بالمتحف نقلت هذه القطعة منه. ولكن يوجد بالمتحف للقبلى العديد من القطع الأثرية التي بها هذا الرمز.
- (٢٣) تاريخ بطاركة الكنيسة المصرية، المجلد الثاني، الجزء الثالث مطبوعات جمعية الآثار القبطية، ١٩٥٩، ص ٢٤٩.
- (٢٤) قلادة، المرجع السابق، ص ٢٢٧ وما بعدها والمراجع مدرسة حب الوطن، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٦٤.

نبيل فرج



تحفظ الأمة تاريخها وذاكرتها، وتستثير مشاعر الحب والتقدير لماضيها وحاضرها، بما تملك من آثار ومتاحف.

والمتحف القبطي، مثل المتحف المصري والمتحف الإسلامي في القاهرة، والمتحف اليوناني الروماني في الإسكندرية، يحمل هذه الرسالة عن مرحلة هامة من تاريخنا، كان لها تأثيرها في تشكيل الشخصية المصرية، والحضارة الإنسانية.

أسس المتحف القبطي مرقس سمكة سنة ١٩١٠ في منطقة مصر القديمة، داخل حصن بابليون، ويجوار الكنيسة المعلقة. ويذكر أن البطريرك كيرلس الخامس تعاون مع مرقس سمكة في إمداد المتحف بمقتنيات شتى جلبها من الكنائس القديمة والأديرة وبيوت الأقباط الأغنياء، من بينها سقوف خشبية ومشربيات وأعمدة رخامية وفسقيات وغيرها.

كان المتحف تابعاً للبطريركية حتى سنة ١٩٣١ ثم أصبح تابعاً لمصلحة الآثار.

وحسن بابليون أنشاء الامبراطور الروماني تراجان في نهاية القرن الأول الميلادي سنة ٩٨م وفي سنة ٣٩٥ قام الامبراطور اركاديوس بتوسيعه وتعديله.

يقع المتحف القبطي على الباب الغربي للحصن، فوق صالة الأعمدة، بجوار كنيسة مارجرجس للروم الأرثوذكس، وكنيسة السيدة العذراء المعلقة، المقامة فوق برجين من أبراج الحصن الروماني، ويتكون من جناحين.

.. الجناح القديم أنشئ مع إنشاء المتحف في ١٩١٠.

.. الجناح الجديد افتتح في ١٩٤٧.

في المتحف القبطي

الرسم للرسم جورج البهجري



العربية، القبطية، اليونانية، ولغات أخرى .. ويلحق بها مكتبة خاصة بالمخطوطات، يبلغ جُلد مقتنياتها ألف مخطوط من البردي والرق والكتان، من القرن الثاني إلى القرن التاسع عشر .

ولعل أهم ما تحويه مكتبة المخطوطات ٦٠٠ مجلد من أناجيل العهد القديم والعهد الجديد، وسير القديسين والشهداء، وصلوات الكنيسة بالقبطية والعربية ، وقليل منها بالسريانية، والأقل باليونانية.

كما توجد ٥٠٠ ورقة بردي عثر عليها سنة ١٩٥٦ داخل كهف عند سفح جبل طاروق بنجع حمادى، خاصة



يتألف كل جناح من دورين، في كل دور مجموعة من القاعات المستطيلة الواسعة، يصل عددها الكلى إلى ثلاثين قاعة، رتب فيها المقتنيات ترتيبا تاريخيا منذ دخول المسيحية إلى مصر في القرن الأول الميلادى.

يقدر عدد مقتنيات المتحف بأكثر من ١٤ ألف تحفة ما بين معروض ومخزون. ومن الواضح أن نسبة المعروض أقل كثيرا من المخزون.

بالمتحف مكتبة أنشأت سنة ١٩٢٦، تعتبر جزءا أساسيا منه، تحوى ما يزيد عن عشرة آلاف كتاب ومجلد ودرجات باللغات الإنجليزية، الفرنسية ، الألمانية،



عند إشارة المرور
رأيت مريم
والطفل
يسوع
يجوع

بجدري

الفكرية لأنها نقلت في مؤلفاتها جزءاً من الفلسفة اليونانية، منها نص من جمهورية أفلاطون. كما نقلت أجزاء من الديانة المصرية القديمة، كان يمكن أن تضيق وتندرس، وبذلك أتاحت للأجيال التالية مطالعتها.

ويومي، هذا الاختيار في النقل إلى المصادر المثالية التي صدرت عنها، وإلى الألفاظ التي حلفت فيها بمباحثها اللاهوتية، سواء كانت واضحة بالنقل، أو باهتة اللون بالتأثر.

وولفت النظر في المتحف قاعة انناسيا، لما تحوتوى عليه من قطع بالغة الجمال من الصجر الجيرى، عثر عليها في منطقة انناسيا الاثرية في محافظة بنى سويف

بجماعة العارفين بالله، ١٢ مجلداً في أغلفة جلدية مقواة بورق بردي سبق استعماله، ومنه عرف تاريخها بالتقريب.

وجماعة العارفين بالله «الفنوسطية» جماعة من الرهبان عاشوا في شبه عزلة في القرن الرابع الميلادي لا يعرف عددهم، ويبدو أنه لم يكن لهم رئيس أو معلم، استغرقوا في دراسة الإنجيل (مثل وصايا آدم لابنه شيس) بطريقة عقلانية، إيماناً منهم بقدرة العقل على إدراك الله، ويأن صلاح المرء يكون بالمعرفة، لا بمجرد الإيمان.

ولهذه المخطوطات قيمتها التاريخية إلى جانب قيمتها



اقترب من أوربا، وانحنى قبالتها، فامتطته، وانطلق بها إلى جزيرة كريت، ولم يكن هذا الثور سوى الآلهة زيوس.

ومن الالهة اليونان نجد قطعما منسوبة من الحجر الجيري لهوقل بطل أبطال الأساطير اليونانية، وهو ينازل الأسود التي عانت اليونان من شرها، ويصرعها. ويقدم له إكليل الفار، وللأكله دافنى التي حاول الآلهة أبوللو غوايتها، فحول والدها ساقبها إلى جذع شجرة، وتفرغ من ذراعيها وشعرها الأغصان، حتى تتخلص منه إلى الأبد.

وتوجد من القرن السادس أفاريز من الحجر الجيري



يرجع تاريخها إلى القرن الثالث الميلادي تقريباً ويسمى بعض علماء القبطيات عصر قبيل العصر القبطي، وتمثل في مجموعها أساطير يونانية. ومع هذا فقد عرضها المتحف القبطي لأنها نصحت وصنعت بأيدي الفنانين والصناع المصريين، وتحمل طابعهم.

من هذه الأساطير «ليدا والبجعة». كانت ليذا زوجة رائدة الجمال لأحد ملوك أسبرطة وعندما حسنت في عيني الإله زيوس تخفى في شكل بجعة، حتى يتمكن من زيارتها في مخدعها. و «أوروبا والثور». ترى الأسطورة أن أوربا، ابنة ملك فينيقيا، كانت تنزه مع صديقاتها في إحدى الحدائق، فظهر لهن ثور أبيض،

ولم تكن للتجارة منذ أوائل
العصور المسيحية أقل إبداعاً
من الصخر. ويبدو في المراحل
المتأخرة منها تأثيرها بالفن
الإسلامي، وخاصة فنون
الفاطميين.

ويرعى المتحف أبواباً مزينة
بمحشوات مطعمة بالعاج
والأبنوس المنقوش، شُبِّحت بدون
مسامير أو غراء، ومشربيات،
وهياكل، وأرائك الأساقفة،
ومقارن، الإيجل، وفزائن،
ومفاتيح، وصناديق، ولحمى،
وتوابيت، تفصح عن دراية
بتنوع الأخشاب، وعن مهارة
فائقة في فن النجارة.

أما النسيج فقد ازدهرت
صناعته على التول في الوجهين
البحري والقبلي، وتهافتت عليها
ممالك العالم القديم. استخدمت
فيه خيوط الصوف والكتان
والحرير وزخرف بالأشكال الهندسية، والأمية والحيوانية
والنباتية، التي ورثها الفن القبطي عن الفن للمصري
القديم. وفي المتحف ملابس الكهنه، وستائر، ومفارش،
وقطع عليها مناظر شعبية محببة، مثل رقص الخيل،
تتميز بالواقعية والبساطة.

وقد لا يعرف الكثيرون أن صناعة الكتاب ظهرت لأول



عليها نقش بارز يمثل السيد
المسيح جالسا على عرش
يحملة ملاكان طائران،
واقاريز أخرى عليها خطوط
قبطية، وصور للحواريين، أو
السيدة العذراء.

وعلى غرار صورة
إيزيس وهي ترضع الطفل
هورس في المصور
الفرعوني، نشاهد صورة
السيدة العذراء بالفرسك
ترضع الطفل يسوع للمسيح.
كما تشبه إحدى صور
للمتحف للسيد للمسيح، في
رجلته السماوية بالمركمة،
رحلة روع في مراكب
الشمس.

وتشغل آثار سفارة في
للمتحف عدة قاعات،
ومعظمها من دير الأنبا أرميا
الذي يرجع إلى القرن السادس .

ولسفارة شهرة خاصة منذ أقدم العصور، لوجود
أول هرم أقيم على وجه الأرض بها، وقد اتخذها الأقباط
موطناً لإقامة الشعائر الدينية بها، وأقاموا فيها الكنائس
والأديرة، ومن أعمدها ذات القواعد تتماوج نقوش زخرفية
للأوراق للشجر وعناقيد العنب وسعف النخيل، وتلخذ
تيجان الأعمدة شكل السلالم المجدولة ..

١٩١٩ يعود إلى ستة قرون سابقة.

والحق أن رسالة الفنان القبطي والصانع القبطي كانت تدعو دائماً إلى الوحدة بين أفراد الشعب المصري، وتلهم الفن القبطي ابتداءً من القرن العاشر الميلادي يبين أنه اندمج مع الفن الإسلامي المصري.

كما توجد في هذه اللقاعات أنواع عديدة من الملاحق الفخسية، وتيجان يطوها الصليب، من المعدن المطلي بالذهب، ومرصعة بفصوص ملونة، وبعض أدوات الموسيقى من النحاس وموازين ومكايل من البرونز وأدوات زراعية من الحديد (فؤس ومناجل)، وأدوات طبية، وأكاليل توضع على رؤوس العرسان، وأواني وقارورات من الفخار، وكؤوس من الزجاج المعتم ومشاط من العاج، وعصا وخواتم، وأقراط مستديرة وبيضاوية، ودلايات وقنينات للمعطر ومكاحل، مما يعكس ويوثق في الوقت نفسه انماط الحياة المصرية وأحوالها في هذه الأزمنة، في البيوت والأديرة والكنائس والمقابر والأسواق .. تتعرف عليها وعلى كل ما يتصل بها عبر هذه اللقطات التي لتخلو من جوية الصناعة، ولسات الفن .

مرة في العالم في العصر القبطي، وكان الرهبان مهرة في صنع الداد بألوان مختلفة. وقيل ذلك كانت الكتب عبارة عن لفائف بريدية، سبقت بها مصر الأمم القديمة في صناعة ورقها من نبات البردى. ويقل هذا الورق مستخدماً حتى القرن التاسع الميلادي، ثم صنع الورق من جلد الماعز في القرن التاسع حتى الثالث عشر، وبعدما أخذ الورق يصنع من الكتان.

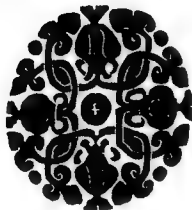
ومن القرن الثامن عشر يعرض المتحف مجموعة من الأيقونات النقية، يظهر في بعضها يوحنا المعمدان واقفاً بجناحين، حاملاً طبقاً يحتوي رأسه المقطوع، ممسكاً بنص باللغة القبطية من أقواله، يحض على التوبة.

ويخصص المتحف أكثر من قاعة للقياديل والمباخر والصليبان المفرغة وغير المفرغة والشمعدانات والأختام والأجراس والمسارج وعصى البطارقة ذات المقايض الفضية الذهبية.

ويهنئ مشاعراً للمشاهد مسرجة من القرن الثالث عشر، لها مقبض على شكل هلال وصليب، يمثل التآلف بين المسلمين والمسيحيين، وإن كان الشعار الذي رفعته ثورة

نماذج من الفن القبطي

إيزاك فانوس



دراسة عن الفن القبطي تأثيراته ومؤثراته بين الأصالة والمعاصرة لإزاك فانوس ص ٦١.



البرية للاله اسرائيل - المخطوطات



الابوة زياردة الحائلة المقدسة امير





البرية ونجس لللائكة ميخائيل



إبراهيم الكندي واسماعيل - للتحف النبطي - القاهرة



أيقونة رواية الأنبا أنطونيوس للكنيسة بولاً للشهداء القديس



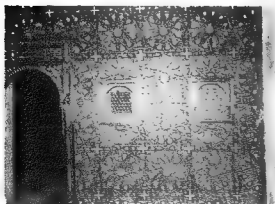
الهيبة العظماء مريم تحمل الطفل يسوع المخلص القبطي - القاهرة



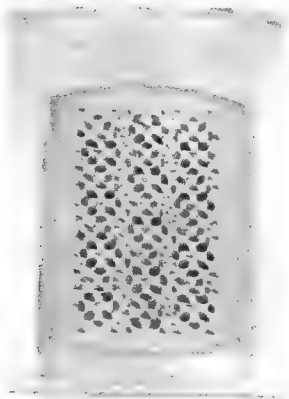
القرية المقدسة - للشيخ الفيلسوف



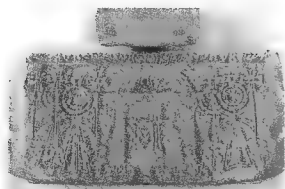
فسيفساء بايطة القسوس ١٠٥



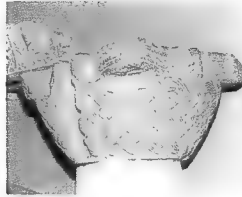
كنائس مسير القديسة



الرمسة القديمة



النمط القديم



تاج عمر بن الخطاب القبطي



التاج القبطي تاج عمر بن الخطاب كعبه



أيقونة المسيح على كرسي القبة المتكلم القبطي - القاهرة

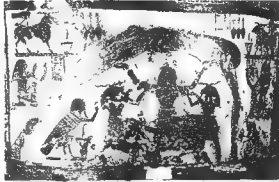


تكونت حضارة وادي النيل حين عرف الإنسان المصري أن لهذا الكون خالقاً بقوته استطاع أن يبدع ما تراه العين وتسمعه الأذان وتعمله الأيدي وتسجله. فكل شيء في الوجود يأتي من السماء^(١) وعرف أيضاً بأحاسيسه الوجدانية أن الإله الأعظم يسلم بنبوره فيخسئ الحياة وينشر بين البشر الحب والطمأنينة وعرف أيضاً أن لهذا الكون نظاماً أزلياً أبدياً يتعاقب فيه النور (النهار) والظلام (الليل)... وكانت بهذه المفاهيم والمضامين الحضارة التي نشأت على ضفاف النيل بما يأتيه من الخصب والنماء - فهذه الآلهة (نوت) تلمس الأرض (جب) بيديها ورجليها وما بين السماء والأرض قام «شو» إله الفضاء يحمل قرص الشمس «رع»..... وظهر على الجانبين «خنوم» الفخاراني الذي يبدع الأشكال من الصلصال ليعطيها رع نسمة الحياة...^(٢) وكان هذا ثالث الخلق وبه تكونت الحياة بكل ما فيها من عقيدة وفكر وفلسفة وإذا كان «خنوم» هو المبدع والمشكل لجماليات الحياة فقد استطاع الإنسان المصري أن يتنقذ ويبدع مفاهيم الجمال. فظهرت الفنون بما فيها من تشكيلات ترجمت ببراعة تفوق كل تصور في النحت والتصوير والشعر والموسيقى بل وفي أسلوب العبادة. فكان القداس الذي يؤدي في المعبد، وكانت التسابيع والمزامير التي تؤدي في هذا القداس، وتعاقبت الأجيال وتداخلت الحضارات. ومع امتزاج الحضارة الهلينية مع الحضارة المصرية بعد فتوحات الإسكندر الأكبر تولدت في مصر الحضارة الهلينيصرية. وبما هو جدير بالذكر أن الطبيعة المصرية منذ الأزل هي كيف أن الصحراء استطاعت أن تمتص الطمي حول ضفاف النيل الذي كون بغيره الأرض الخضراء والتي استطاعت أن تمتص المجتمعات البشرية حول

الفن القبطي تأثيراته ومؤثراته بين الأصالة والمعاصرة

* د. إيزاك فانوس أستاذ ورئيس قسم الفن القبطي بمعهد الدراسات القبطية.

+ رومانية - فظهرت أنماط كثيرة في شتى مجالات العقيدة والآداب والفنون... وكان بين هذه الأنماط عناصر تشكيكية مادتها هي الأساطير التي تمايزت مع الآداب المصرية وأندمجت عناصرها في أشعار

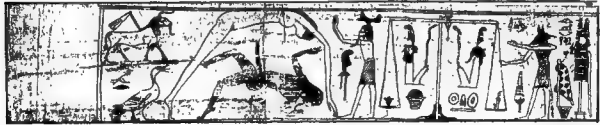
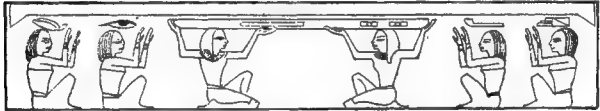


خفاف النهر... فهي أيضا أي المبيضة المصرية استطاعت بدورها امتصاص أي فكر أو ثقافة ترد إليها وسرعان ما تتولد هذه الخاصة أي خاصية الامتصاص ليتولد منها إضافة حضارية كما حدث

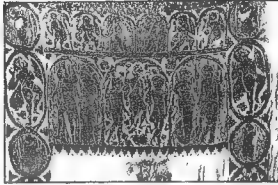
الشعب وموسيقاه وأصبع الموالي والمداح وعازف الأرغول والراقصون والراقصات بحركاتهم الفلكلورية هي من العناصر الواضحة في شتى مجالات الفنون سواء كان تصويراً جدارياً أو أوانى خزفية أو منسوجات من الكتان والصوف.... بل وأصبح للأساطير أهمية كبرى في تشكيل كل عمل إبداعي إن كان فناً تشكيمياً أو شعراً أو غناء فلكلورياً^(٣).

للحضارة الهلينية وتولدت مع دخالها وامتزاجها بالحضارة المصرية التي سميت بالحضارة الهلينية...

وهنا لابد من ذكر كيان حضارى فى مصر سمي عصر «الجريكورومان» وهذا العصر تبلورت فيه كل حضارات البحر المتوسط «بحر الروم» مصرية + إفريقية



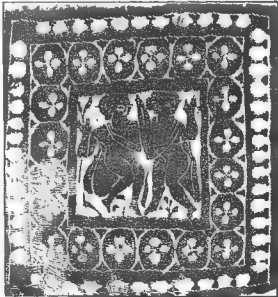
بالسادة الرومان والعبيد
وهم الشعب المصرى فى
المفهوم الرومانى وكان
عصر الاستشهاد الذى راح
ضحيته عناصر متقدمة
عقائديا وفلسفيا ثمنا
للإيمان بالمسيح



ويقع مصر
«الجورجورومان» فى
الفترة قبيل ظهور المسيحية
وانتشارها بصورة سريعة
مبتدئة من اورشليم (القدس)
إلى آسيا الصغرى ثم إلى
بلاد الإغريق والرومان ثم
الساحل الشمالى لأفريقيا

ظهرت القداست وممارستها فى أماكن بعيدة عن
اضطهاد الطغاة وظهرت الأمان الكنسية وهى الحان
موروثة من الموسيقى المصرية الخاصة كذلك ظهرت
فنون الأيقونات (Iconography)⁽¹⁾ كما ظهرت فكرة إقامة
حامل الأيقونات (Iconostasis)⁽²⁾ الذى يوجد بداخله

الهيكل أى قدس الأقداس
حيث تقدم الذبيحة وهى سر
الاقبال من جسد وبدم يسوع
المسيح... ويدخل الهيكل
توجد «الشرقية» وهى عبارة
عن حائبة يرسم بداخلها
المسيح جالسا على كرسي
مجده محاطا بالحيوانات
الاربعية غير المتجسدة ومعهم
الاربعية والعشرين قسيسا
يحملون الجواهر الذهبية
محسطين بالشاروبيم
والسيرافيم المتلئين أعينا.



ثم مصر التى بشرها القديس مرقس بالمسيحية
فى القرن الأول الميلادى والذى استشهد فى مدينة
الاسكندرية بعد إنشائه للمدرسة الاسكندرية اللاهوتية
والتي تعتبر حجر الزاوية للحضارة المسيحية فى كل
أنحاء المسكونة حيث كانت الاسكندرية هى المركز الدائم
للحضارة البطلمية، لاسيما أن بها جامعة الاسكندرية
القديمة.

فكان انتشار المسيحية
فى مصر مواكبا لعصر
مزدهر بالمضامين الفكرية
والفلسفية والإبداع الفنى
فى شتى مجالاته، وإن كان
للحكام وهم من الرومان
طفيان واضطهاد للعقيدة
الجديدة المسيحية إلا أن
المصريين وجدوا فى التعاليم
المسيحية مضمون الخلاص
من الفكر الوثنى الرومانى
والخلاص من حكم بنيادى

(سفر الرؤيا للقديس يوحنا)^(١) وهكذا فالفن القبطي التشكيلي استطاع أن يترجم المضمون اللاهوتي في شتى المجالات.

١ - التصميم المعماري للكنيسة وينقسم إلى ثلاثة خوارس. الهيكل - ثم خورس المؤمنين - ثم خورس الموعوظين أي من يرغبون في الانتماء للكنيسة...

٢ - حامل الأيقونات وهو فن الخشب المطعم بالعاج ويشكل بطريقة هندسية من وحدة المنورلا (Mondor-la) وهذه الوحدة هي حد ذاتها ترمز إلى فكرة الأناثية والأبدية حيث إن هذا الكون أبدعه الله منذ الأزل حيث لا نهاية له إلى أبد الأبد.

٣ - الأيقونات وكلها توضع داخل الكنيسة حسب طقوس ترمز إلى المصامين اللاهوتية في العقيدة المسيحية. حيث يخرج الكاهن ومعه مجرة البخور «الشورية» ليؤدي صلوات تتعلق بكل موضوع من هذه الأيقونات... كما أن الأيقونات «تُزف» في مناسبات متعددة أي في مناسبات الأعياد الكنسية المسيحية «الأعياد الخاصة بحياة السيد المسيح» كذلك أعياد الشهداء والذي توجد لهم أيقونات بالكنيسة...

وتمر الأجيال ونأتى إلى القرن الثامن الميلادي، حيث ظهرت بدعة مصدرها البطريك المكناني في القسطنطينية والتي تدعو إلى حرب الأيقونات وتحطيمها والتخلص منها، ولما كانت مصر ولاية تتبع الامبراطورية الرومانية الشرقية ومركزها في القسطنطينية وحاكمها أي حاكم مصر يعتبر أيضا بطريحا بالكنيسة المكنانية في مصر فقد عانت الكنيسة القبطية الوطنية من طغيان الكنيسة

المكنانية الكثير، واستغل هذا البطريك المكناني أوامر القسطنطينية في القضاء على كل الأعمال الفنية الرائعة في الكنيسة القبطية المصرية «الوطنية»... وكان هذا العصر بمثابة تدهور للحركات الفنية في مصر وفي عالم البحر المتوسط... ومنذ هذا العصر حتى القرن السابع عشر خلفت الكنائس في مصر من الأعمال الفنية المدرسية والتي كان لها مدارس فنية معروفة باسم القباطي نسبة إلى القبطية أي المصرية... فبين القرن السابع عشر إلى التاسع عشر استطاعت الكنيسة القبطية أن تستعين ببعض الفنانين المصورين مثل يوحنا الأرمني وانسطاسي الرومي وإبراهيم الناسخ الذي قام بأعمال كنيسة الشهيد أبو سيفين بمصر القديمة وإبراهيم الناسخ التزم إلى حد كبير بالتقاليد الفنية المصرية بعكس الآخرين الذين قدموا فنونا متأثرة بالمدرسة البيزنطية... وبعد هذه الفترة لم تظهر أي اجتهادات لإبراز الفنون القبطية حتى أنشئ معهد الدراسات القبطية سنة ١٩٥٤ بالقاهرة في عهد الأنبا يوساب وعده البابا كيرلس السادس ودعم في عهد البابا شنودة الثالث.

ومن خلال معهد الدراسات القبطية والذي أنشئ لميسد ثغرات كثيرة في جدار الثقافة المصرية، كانت من أهم اهتماماته إيجاد حركة فنية قبطية معاصرة خاصة استطاعت استخلاص القيم الفنية في التراث المصري القديم وخلال العصور لتتمايز مع العصر من جهة وتخدم المضمون اللاهوتي لترجمة العقائد المسيحية للكنيسة القبطية من جهة أخرى... وقد استطاعت هذه الحركة أن تشق طريقها بصعوبة في البداية لما لاقه من

عدم فهم للقيم الفنية المصرية وتوثيقها ومعرفة أبعادها، حيث كان للغزو الأوروبي بالغ الأثر في محاربة هذه الحركة في بدايتها، حيث إن عقدة المثاليات الغربية راسخون وجدان بعض رجال الدين الذين يمجدون دائما هذه المثاليات الغربية. لكن هذه الحركة لم تكن حظهها وجدت التشجيع من رئاسة الكنيسة بقيادة البابا شنودة وبفضل انتشار الكنائس القبطية الجديدة في بلاد المهجر في أرجاء المسكونة، أمريكا وأستراليا وأوروبا وآسيا وأفريقيا.

فمع انتشار هذه الكنائس التي تحتاج إلى شغلها بالأعمال الفنية القبطية الأصلية التي تترجم العقيدة والعقائد والطقوس القبطية، تحقق هذا الانتشار الذي يعد الآن بمثابة حركة فنية قبطية معاصرة متصلة اتصالا مباشرا - بالحدود المصرية وقيمها الفنية الرائعة التي يستطيع الإنسان المعاصر تذوقها لما فيها من تعبير استطاع أن يخاطب المثقف ويحافظ على كل التقاليد المطلوبة للاستمرار الحضاري للعقيدة المسيحية في الكنيسة القبطية.

ولما كان الفن القبطي في شتى مجالاته هو وريث الحضارة مصر الفرعونية وما تلاها من تداخل وتزاوج للحضارات التي تعايشت مع الحضارة المصرية، لعب الفن القبطي دورا تعبيريا غاية في الأهمية مستغلا القيم الروائية في الفن المصري...

١ - التعامل مع البعدين أى الطول والعرض وأيس البعد الثالث وهو العمق أو المنظور... إذ إن البعدين الطول والعرض يبدآن ثابتان لا يتغيران، أما البعد الثالث فهو البعد المتغير نحو نقط التلاشي في المنظور... ولما

كان المفهوم للعقيدة هو من الثوابت فقط احتفظ الفنان المصري حتى العصر القبطي بهذا المضمون.

٢ - استغلال الكتلة مع الفراغ في حساب لهذه الكتلة وشغلها للفراغ بإحساس جمالي يؤكد رسوخ النظام الكوني في مجال التشكيل....

٣ - استغلال المجموعة اللونية وكلها من محاجر ومناجم مصر وهي عبارة عن أكاسيد طبيعية وأهمها:

١ - الأصفر الأورهار.

٢ - الطينة النية.

٣ - الطينة المحروقة.

٤ - أسود (العظام).

٥ - أكسيد الحديد الأحمر.

٦ - الأزرق النيلة.

٧ - الأبيض الجيري...

٤ - استغلال الخط في مجال التصميمات إن كانت تصميمات في مجال النحت الحائطي «البارز» والذي كان لعملية النحت على الصخرة Relief على واجهات المعابد والكنائس ليتعامل مع ضوء النهار القوي فيظهر الأشكال على الجدران. كذلك استخدم الخط في إبراز التصميمات وتأكيدا وخصوصا في مجال التصوير الجداري. أما عن الألوان فلها رموزها التي تخدم بدورها المضمون اللاهوتي:

- فاللون الأصفر الأورهار رمز للقداسة التي تنبثق من النور الإلهي ويستخدم عوضا عن الذهب. - اللون

٢



٣



لهذه الطرائق والآداء وهذا ما يقوم به الآن قسم الفن في
معهد الدراسات القبطية في إعطاء دراسة وأقية عملية
كان من أهم ظواهرها ظهور حركة فنية معاصرة في
الفنون القبطية...

أما عن التصوير الجداري (الافرسك) فله مواصفات
أخرى، حيث إن تحضيره يتطلب عمل خلطة من الجير
النقي والرمل وتوضع على الحائط في مسطحات
مستوية، ويقوم الفنان قبل جفافها بتشكيل ما يريد،
ويتطلب هذا النوع من العمل مهارة فنية عالية الخبرة...

كذلك التشكيل للأحجار الملونة (الموزاييك) يتطلب
مواصفات خاصة في التصميم والآداء، كذلك طرق
تركيبه على الحائط.

هذا موجز لأيد منه حتى تتأكد أن حضارة وادي
النيل مازالت تسرى وتعطي فسالفن التشكيلي المصري
باق ليؤكد أن ويعبر عن مضمون العقيدة في شتى
العصور والمجالات.

الأحمر أكسيد الحديد بدرجاته يرمز إلى المجد والفداء،
وفي المفهوم العقيدى لا يوجد مجد بدون فداء، فالمجد
دائما يحتاج إلى الفداء، كذلك فهو رمز الفداء على
الصليب....

- اللون الأبيض يرمز إلى الطهارة القلبية «اغسلنى
فأبيض أكثر من الثلج» (من مزامير داود).

- اللون الأزرق يرمز إلى الأبدية التي لا نهاية لها...

- اللون الأسود يرمز إلى الوجود ويستخدم دائما في
تأكيد الأشكال وإبراز التصميم...

هذه القيم التشكيلية تعطى دائما ملامح الشخصية
المصرية جنباً إلى جنب مع استغلال طرق الآداء في
التشكيل وخصوصاً في مجال تشكيل الأيقونات أو
الرسوم الجدارية (الافرسك).. أو (الموزاييك).

وإن كان الفن الأيقونات مواصفات في تحضيرها
وطرق آدائها مستمدة من التقاليد الفنية المصرية المتوارثة
عبر الأجيال، فكان لدراسة الاسكندرية القديمة أكبر الأثر
في نشر هذه النوعية من الفن في مجال آخر تتعرض



المصريون هم الشعب المعماري الأول في التاريخ كما يشهد بذلك المؤرخون وعلماء الآثار، وهم الذين علموا الشعوب الأخرى هندسة البناء، فمنذ ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد كانوا قد عرفوا - كما يذكر د. محمد أنور شكرى في كتاب القيم عن (المعمارية في مصر القديمة) - كيف يبنون العقود والأتقاء من اللبن، وكيف ينشئون القباب، وكانوا أول من شيد بالحجر، ورفع الأساطين والعمد وأقدم من أقام المبانى الضخمة وترجعها بالطنف، وشيد المعابد المحاطة بالأعمدة، كما كانوا أول من عرف الملاقف لتهوية داخل البيوت، وأول من أعلّى البناء طوابق، وأول من ابتكر الطراز المعماري المعروف باسم: البازيلكا - Basilica.

لقد كان هذا الطراز الفرعوني (البازيلكا) هو الذي ساد العمارة المسيحية في الفترة الرومانية الباكسة. لا في مصر وحدها، بل في جميع أرجاء الإمبراطورية الرومانية تقريباً. ولهذا فإننا قبل أن نتحدث عن الإنجاز المعماري القبطي، لابد من أن نبدأ من نقطة الانطلاق الطبيعية، وهي العمارة الفرعونية التي لم تكف عن إلهام العصور التالية بأفكار وحلول وطرن معمارية متنوعة.

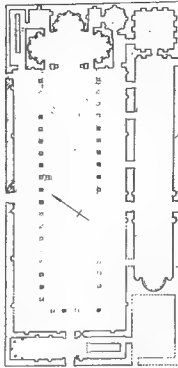
ومن أهم البحوث التي صدرت حديثاً عن العمارة القبطية، البحث الذي كتبه «بيتر جروسمان» بعنوان (المعمار المسيحي المبكر في وادي النيل) المنشور ضمن الكتاب القيم الذي أصدره المعهد الهولندي للآثار المصرية والبحوث العربية بالقاهرة عام ١٩٩١ تحت عنوان (في الفن والثقافة القبطية). ويضم الكتاب بحثاً أخرى عن الأيقونات القبطية وفن النسيج القبطي، وستقف هنا عند البحث الأول.

العمارة القبطية في بحث جديد

متعددة، مثل البناء التكميبي وتصميم بعض تشكيلات أعمال الحارة والكورنيش على طول الأعتاب والجدران الخارجية، بالإضافة إلى ما نجده في كنيسة الأنبا شنودة من مجموعات الغرف المختلفة الملحقه بالهيكل خلف الجدار المستقيم الشرقي، وهي مأخوذة - كما يعترف جيروسمان نفسه من معمار المعابد الفرعونية. ونجد المزيد من عناصر المعمار الفرعوني في الدرج الذي غالباً ما يكون ملتصقاً بالجدران والدخلات الصغيرة الموجودة خلف الأبواب الكثيرة التي تدور فيها (دُرف) تلك الأبواب عندما تفتتح.

وما نلمسه في معمار الكنائس يرتبط أيضاً بتطور معمار المدافن والأبيرة، خاصة بعد أن انتشرت المسيحية في مصر وأصبح المسيحيون في مصر وأصبح المسيحيين يقيمون أضرحتهم على هيئة معابد صغيرة، كما أخذ بعضهم في بناء كنائس صغيرة فوق قبورهم، أو يضيفون كنيسة إلى الضريح الذي يشبه البيت، وليس من العسير أن نلمس في ذلك استمراراً للطابع الجنائزي للمعمارة المصرية القديمة.

أما معمار الأبيرة، فقد تطور ليلى احتياجات نوعين من الرهبان، أولهما



كنيسة دير الأنبا شنودة (الصورة شخا بالير (1970م))

ويثني «جيروسمان» في هذا الكتاب وجهة نظر تقول بأن البناء المعمارى العام والخاص قد قضى على تقليد النمط الفرعوني حتى القرن الثالث الميلادى، ولكن حدث بعد ذلك تأثير أجنبى قوامه عناصر بيزنطية ورومانية فى المعمارة الكنسية خاصة، حيث أن معمار الكنيسة المسيحية المتميز بفراغاته وتصميماته، قد قد نماذج المعمار الرومانى المتأخر التي تطورت في أوروبا وعلى امتداد سواحل أسيا الصغرى؛ وقد جاء هذا التقليد تلبية لمتطلبات الشعائر المسيحية التي تتطلب راحة اجتماع وأسعة تضيئها عدة نوافذ، بينما كانت المعابد الفرعونية مساكن للآلهة وليست أماكن للاجتماعات الدينية.

غير أن «جيروسمان» لا ينفي التأثير الفرعوني كلية، وهو لا يملك أن يفعل طالما كانت هناك كنائس باقية من القرن الخامس الميلادى تشهد بهذا التأثير، مثل الكنيسة الخاصة بدير الأنبا شنودة بالقرب من سوهاج والتي بنيت حوالى عام ٤٤٠م ولا يزال معظم مبناها الرئيسى قائماً حتى اليوم، وكذلك كنيسة الدير الباخومي الرئيسى (فاو قبلى) المبينة عام ٤٩٥م. ففي هاتين الكنيستين استعارة واضحة لعناصر فرعونية



لقد حاول «جروسمان» أن يعطى للتأثير
الرومانى/ البيزنطى أهمية تفوق التأثير الفرعونى على
المعمار القبطى، ولكنه يعترف أن المعمار القبطى بدأ يعود
إلى استقلاله الذاتى بعد أن تخلص من الاستعمار
الرومانى منذ القرن السابع الميلادى، أى بالتحديد منذ
الفتح العربى.

الرهبان المتوحدين أو المنفردون، وثانيهما الرهبان الذين
احتفظوا بعلاقاتهم بالعالم الخارجى، وقد بقيت نماذج
معمارية لهذين النوعين، منها الكهوف المنحوتة فى
الصخر فى منطقة (دير النخلون) فى الفيوم وكذلك فى
منطقة إسنا وفى غرب سمالوط. ومرة أخرى نشير إلى
أسلوب النحت فى الصخر بوصفه استمراراً للتقاليد
الفرعونية القديمة.





تعكس كثير من الدراسات الوصفية والتحليلية عن «الفن القبطي» قصورا في التعرف على طبيعة هذا الفن، واختلافا حول تحديد سمات تميز مراحل فنية متعاقبة مر بها. وقد أدى هذا القصور والاختلاف إلى ظهور تضارب في تاريخ أعمال هذا الفن، ويبرز آراء تشير إلى أنه مجرد امتداد محلي للفن البيزنطي، أو أنه فن لم يكتمل نضجه^(١)، ومن ثم لم يشكل طرازا له سمات وعلامح خاصة. وتكمن وراء هذا كله أسباب عديدة منها:

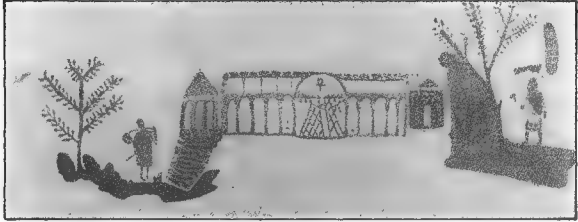
- أن كثيرا مما وصلنا من آثار هذا الفن لم يكن مصحوبا بذكر المواقع أو الطبقات التي عثر عليه فيها، كما أن كثيرا منها لا يزال محفوظا دون نشر علمي

- ما تعرضت له هذه الآثار من إهمال في بعض مواقع التنقيب عن الآثار المصرية القديمة^(٢)، وبخاصة في الحالات التي لم تضم فيها البعثات الأثرية متخصصا في الفترات التاريخية التالية للتاريخ المصري القديم.

- تعرض الكنائس والأديرة لمراحل متعاقبة من التجديد والتزيين. وكانت كل مرحلة منها تحمل نشاطا معماريا وفنيا خاصا بها تضيق بعض معالنه مع الدخول في مرحلة جديدة.

- وجود أعمال فنية تميزت بارتفاع المستوى الفني لجديتها إلى جانب أعمال تميزت بخشونتها خلال فترة تاريخية واحدة. وقد يرد هذا إلى أن بعض الأعمال قد نفذت تحت إشراف سلطات الكنيسة أو مسئولية صناع محترفين، بينما لم تتل أعمال أخرى مثل هذا الحظ. كما قد يعلل هذا بتنفيذ بعض الأعمال في مراكز ازدهر فيها

فن الأقباط في الكنائس والأديرة



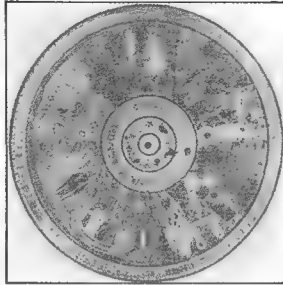
اللوحه (١) موسى يقدم شعبه عند الوصول إلى أرض الميعاد . مزار الخروج بهبانه الهجوات .

- تأريخ بعض التماثيل الدينية والمعاصر دون الالتفات إلى شواهد لا يمكن إغفالها . ومثال ذلك تأريخ التماثيل الجدارية في كل من كنيسة دير الانبا انطونيوس ودير الانبا بولا بالبحر الأحمر بالقرنين الرابع والخامس الميلاديين (٢)، في حين أن التماثيل في الكنيسة الأولى مؤرخة بسنة ٩٤٩ للشهداء أى ما يوافق ١٢٣٢ - ١٢٣٣م، ولتماثيل في الكنيسة الثانية ترجع إلى أعمال التجديد بها في العصر العثماني .

ومثال ذلك أيضا تأريخ الكنيسة المعلقة بمصر القديمة بالعصر الأول من عصور الفن القبطي، أى قبل منتصف القرن الخامس الميلادى (٣)، ومن المعروف أن البرجين اللذين أقيمت عليهما هذه الكنيسة هما من أبراج

الطراز السكندري، بينما نفذ بعضه الآخر في مراكز بعيدة عن تأثير هذا الطراز، أو كان نتاجاً ليد فعل ضد واقعية الفن الوثني، أو شرة تعبير فني تلقائي. والمحصلة في آخر الأمر هي وجود مستويات متباينة. وعوامل مختلفة لهذا التباين. وهذا غير ما قد يلاحظ من اختلاف أسلوبى بين عصر وآخر، والذي قد يعيننا - إن وجد - في تحديد ملامح للتطور الفني. وإذا كان من اليسير ملاحظة بعض هذا التطور في عصر معينة فإن مالا نستطيع إنكاره هو صعوبة ملاحظة هذا التطور في عصور أخرى قيد فيها الفنانون بقوانين صارمة، وبخاصة في ميدان التصوير الدينى، أو شاع فيها الاعتماد على النسخ كما في مجال تصوير الأيقونات.

ونك لعدم توافر أعمال فنية مؤرخة بصفة قاطعة، أو آثار كافية تساعدنا على الاقتراب من طبيعة هذا الفن خلال القرون الثلاثة الأولى للمسيلا. والأمـر هنا لا يختلف كثيرا عما يتصل بمصادر المعلومات الخاصة بالمسيحية عامة قبل القرن الرابع، والتي تتسم في الغالب بقلتها وغموضها وتناقضها.



اللوة (٢) قبة مزار السلام ببيانة الجوات .

ومن المسلم به أن الأشكال الفنية المسيحية لم تظهر في نفس الوقت الذي

ظهرت فيه العقيدة المسيحية. وهناك أسباب عديدة تبرر لنا اختلاف الفن المسيحي المبكر في القرنين الأول والثاني وقلـة إنتـاجه خلال القرن الثالث. ولعل، أولها أن هذه الفترة كانت فترة تبشير ودعوة إلى الديانة الجديدة، كما أنها شهدت نشاطا ملحوظا في تناول أمور العقيدة والبحث عن الخلاص مما آلت إليه الحال في العصر المتأخر للإمبراطورية الرومانية من اندعام للأمن واستبداد من

حصن بابلون، كان بحوزة السلطات البيزنطية التي إستقت مذهباً مخالفاً للمذهب الكنيسة القبطية. ويذكر بورمستر Burmest er أن من غير المعتل أن يكون هذا الحصن قد ضم كنيسة صغيرة قبل الفتح الإسلامي لمصر. ويضيف أنه من غير الممكن أن نتخيل أن أى قائد عسكري لهذا الحصن قد سمح بأن يشغل على اثنين من أبراجه الهامة بأى إنشاء لا يقدم غرضاً يتعلق بأعمال التحصين والدفاع.

ويرجع أن العرب لم يتمسكوا بهذا الحصن كموقع استراتيجي، وأنهم قد تخلوا عنه للمسيحيين الذين سكنوا

المنطقة الجارة. وعلى هذا فإنه يرى أن المحتمل هو أن بداية إنشاء الكنيسة كانت في عصره إسحق، الذي شغل كرسي البطريركية بين سنتي ٦٨٤ و ٦٨٧ م^(٥).



اللوة (٣) أشكال بعض القديسين - من باويط

إن كل ما يمكن الوصول إليه عن الفن المسيحي المبكر بوجه عام يخضع في حقيقة أمره للافتراض والتراجع،

جانب الإباطرة ، إلى جانب ما
استمتعت به حياة الطبقات الدنيا
من ضعف الإمكانيات اللازمة
للبناء والتزيين.

وقد واجهت العقيدة
المسيحية خلال القرون الثلاثة
الأولى منافسة شديدة من قبل
عقائد أخرى أثارت اهتمام
الناس بما تضمنته من الخلاص
الفردى وسيله، ومنها الديانة
الرسمية للإمبراطورية والتي
قامت على أساس تلبية
الإمبراطور وإضفاء الصفات
الخارقة عليه. ومنها أيضا

الديانة اليهودية التي أحرزت بعض النجاح في النشاط
التبشيري خلال القرن الأول، وأن اتسم هذا النشاط
بشذوذه^(٧). ولا يمكننا إغفال ما حظيت به كتابات

افلاطون في ذلك الزمن من
إعجاب كثير من مفكرى
العصر الرومانى، وبرز
دعوة افلوطين السكندري
إلى تطهير الروح وتخليص
النفس من المانة إلى جانب
عبادة إيژيس والتي ظلت
أثارها في مصر باقية حتى
منتصف القرن السادس
الميلادى.



اللوحه (٥) العذراء ترضع الطفل - من سفارة .
المتحف القبطي .

إن المسيحية في ضوء
ما سبق لم تكن هي الديانة
الوحيدة في العالم الرومانى، ولا
يبدو غريبا في ضوء هذا أيضا
ألا تتعدى نسبة المسيحيين في
الجزء الشرقى من الإمبراطورية
حتى أوائل القرن الرابع ثلث
مجموع السكان، ولا تعتمد
نسبتهم في الجزء الغربى
اللاتينى عن عشرة بالمائة من
السكان^(٨). وكان من الطبيعى
أيضا ألا نعيش على أى اثر
لليانة المسيحية بمصر في
برديات القرن الأول وأن يكن ما
عثر عليه في برديات القرن

الثانى نادرا^(٩). غير أن اختفاء هذا الأثر، واختفاء الفن
المسيحى كذلك في هذه الفترة المبكرة قد يعزى إلى
حرص معتنقى الدين الجديد على عدم الإعلان عن
عقيدتهم خشية الاضطهاد
الذى لم يتوقف بشكل
حاسم إلا فى عام ٣١٣م
عندما صدر مرسوم ميلان
الذى أقر مبدأ حرية
الاعتقاد.

وكان الخوف من
الانجراف إلى الوثنية من
أسباب اختفاء فن التصوير
في هذه الفترة المبكرة، ذلك



اللوحه (٤) أحد القديسين للفرسان - من باورث



للوحة (٧) قطعة من فسيفساء كنيسة القديس يوحنا . متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

الوسيلة كلفة يفهمونها . وكانت الاستعانة بالنمط الفني الروماني كنسب للتعبير أمراً يتفق وانتشار المسيحية في بلدان كانت تحكمها الامبراطورية الرومانية.

ويتجلى التأثير الكلاسي على الفن المسيحي المبكر فيما تم الاستعانة به من موضوعات وعناصر فنية

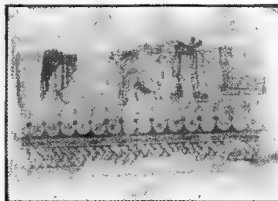
وتقاليد معمارية . ولم يكن بيد هذا الفنان أن يتجاوز عن الإمكانات البصرية وعن مفردات الإيصال الفني التي ورثها ، أو كانت معاصرة له ؛ فمما من حقبة تاريخية يمكن لها أن تبدأ بفن تفتص به وحدها^(١٠) قبل أن تتأثر لها لغة خاصة ترتبط بالامتصاصات الروحية

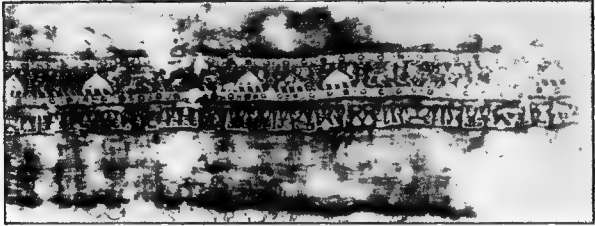
أن المجتمع الروماني الوثني كان يقدس صور الإباطرة ويستعمل بالتمثال والصورة في التعبير عن معتقداته . وقد دفع هذا الآباء واللاهوتيين إلى الهجوم على هذا النوع من الفن ، وعلى كل تعبير فني يؤدي إلى الانصراف عن الحياة الروحية والانصراف إلى الوثنية وتقدير الجمال

الجسدي^(٨) . وربما كان هذا الهجوم ناتجاً عن استخدام المسيحيين لأيقونات يمكن نقلها لعدم وجود أماكن ثابتة للعبادة .

غير أن من الثابت أن المسيحيين قد استعانوا بفن التصوير للتعبير عن معتقداتهم والوصول بها إلى العامة من الفلاسفة

للوحة (٦) فداء إبراهيم - من سفارة . المتحف القبطي .





القرية (A) قطعة من النسيج الإسلامي من الفيوم - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

وتهذيبها في كل من الفنون الوثني والمسيحي المبكر. هذا رغم تباين إمكانات وقدرات المصور في كل من الفنون باعتبار أن المصور المسيحي كان في البداية من الهواة أو نقاشاً بسيطاً تدفعه حماسته الدينية لا موهبته الفنية^(١١).

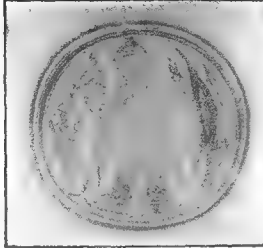
وهذا لا ينبغي التسليم بأن المصور المسيحي كان في كل الأحوال عاجزاً من الناحية الفنية عن أن يتجاوز الخضونة البادية في أعماله، وعن أن يصور الأشكال الطبيعية تصويراً صحيحاً. كما لا ينبغي في كل الأحوال رد الإخفاق في القدرة على التعبير المالحى إلى قصد الفنان إلى التبسيط أو التركيز العميق، وصيغ الواقع بصيغة مثالية^(١٢)؛ فما ظهر من خضونة وعجز كان يميز الفترة السابقة لتبني الدولة والبلاط والرعاة الأثرياء لهذا الفن، كما كان يميز فترة سادت فيها كراهية التعلق بالحس والقول بأن الجمال لا يكون إلا للروح

والأحوال الاجتماعية لجمهور المهتمين بالفن من معتنقى العقيدة الجديدة.

ورغم ما يلاحظ من ارتباط هذا الفن بالفن الروماني فقد استطاع منذ البداية أن يحفظ لنفسه ذاتية منفصلة، وأن يتميز بأساليب وموضوعات جديدة، ويبدو هذا واضحاً فيما ظهر من رغبة في التبسيط والتعميم، وعدم مراعاة لقواعد المنظور، ونزوع إلى الروحانية والتجريد، وميل إلى التسطيح، وتفصيل الوضع المواجهة، وعدم اهتمام بما يميز الفرد والنوع. وبعض هذه السمات أو بداياتها كانت تميز الفن الروماني عن الفنون الكلاسيكية، ولم يكن ظهورها في الفن المسيحي المبكر انقلاباً فجائياً^(١٣)؛ فالبساطة التي تظهر في البداية تظهر أيضاً في الأعمال الفنية الرسمية في روما. ويبدو الاهتمام بالمضمون الروحي وعدم الاهتمام بمصقل القوالب

والخامس الميلاديين حيث نرى للمهارة في إبراز الواقعية والتجسيم. ورافق هذا استخدام كثير من العناصر الزخرفية النباتية بشكل قريب من الطبيعة يشهد على ما بها من تأثير هليني. ثم كان للتأثيرات المصرية القديمة والتأثيرات الشرقية الإيرانية والسورية أثر كبير في تطور الفن القبطي الذي اتخذ لنفسه طرازاً اُبتعد فيه كثيراً عن الأصول الهلنسية^(١٤)؛ فقلّ الاهتمام بالوضوح الأسطوري، وفقدت الأشكال توازن النسب والتجسيم، واتجهت نحو التصوير والزخرفة مبتعدة بذلك عن محاكاة الطبيعة والحياة والحركة. وكانت ذروة هذا التطور الفني في القرن السادس الميلادي.

ولم يكن استمرار المثرثات الشرقية هو العامل الوحيد وراء حدوث هذا التطور الذي اتسم بالشورة



اللوحة (٩) صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعنوي.

اللوحة (١٠) جزء من صحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء والمتعد الألوان (١٣م) بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .



وحدها، ولم يسمح فيها بأن يكون الفن مجرد متعة للعين.

وكانت البلدان الشرقية التي تطلعت فيها الأساليب الفنية الهلنسية ذات تقاليد فنية راسخة، ومن ثم فقد احتفظت بأساليبها التي تميزت بالتصميمات المسطحة ذات الإيقاع الزخرفي، وبالاهتمام بفكرة الحدث ومحاولة الوصول بها إلى المشاهد من خلال الحد الأدنى من التفاصيل.

وكانت مصر من بين البلدان التي لم تستطع الثقافة الوافدة إليها أن تقضي على تقاليدها وأساليبها الخاصة، ولا سيما خارج المدن التي سكنها الإغريق ثم الرومان. وكان لاعتناق المسيحية ونشأة الرهبنة أثر كبير في اتساع الفجوة بين الفن الهلنسي والفن المصري المسيحي. فقد بدأ الاقتباس بالاستعانة بالأساطير اليونانية الرومانية في التصوير على منتجاتهم المختلفة. ويظهر هذا على المنسوجات والأصباغ وبخاصة في القرنين الرابع

الكنيسة للفن القبطي في القرنين الخامس والسادس اثر كبير في اتخاذ هذا الفن لاساليبه المميزة في وقت كان فيه الفنانين يستخدمون خامات فقيرة، ولم يكن لهم بلاط يرعى إنتاجهم.



اللوحه (١١) جزء آخر من نفس الصحن بمتحف بلاكلي بالثينا .

ورغم التأثير البالغ لكل العوامل السابق ذكرها في اتخاذ الفن المسيحي المصري لطراز خاص به، فإننا ينبغي أن نؤكد مرة أخرى أن السمات المميزة لهذا الفن قد ظهرت بشكل تدريجي، وأن ظهورها قد بدأ قبل أن تنفصل الكنيسة



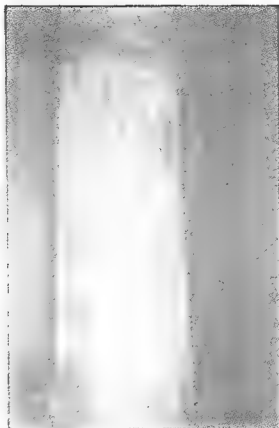
اللوحه (١٢) صحن كنيسة دير الانبا شنودة بسوهاج

القبطية عن كنيسة القسطنطينية. ويشهد على هذا ما عثر عليه من تصاوير جدارية يرجع اقدمها إلى القرن الرابع، ومنها تصاوير مزارى «الخروج» والسلام» في جبانة البجوات بالواحة الخارجة. نفى المزار الأول تلخص تنفيذ موضوعات العهد القديم في مستويات مختلفة، دون إطار أو خط للأرضية، وهي متناثرة وغير مرتبة وقليلة التفاصيل، ويبدو فيها سعى المصور إلى الوصول بالفكرة إلى المشاهد بأقل العناصر الممكنة^(١٨). وتتجلى في هذا المزار حماسة المصور الدينية التي أضفت على عمله قيمة روحية تفسر لنا ابتعاده الواضح عن محاكاة

على الهلينية. فقد ارتبط هذا التطور بالتغيير الذي طرأ على اللغة والأدب القبطيين. وكان ظهور هذا التغيير يتبع تياراً قوياً بدأ مع انتشار المسيحية بين المصريين واستمر حتى بلغ ذروته بانفصال الكنيسة المصرية عن كنيسة القسطنطينية بعد مجمع خلقيدونيا الذي عقد في سنة ٤٥١م؛ إذ اتخذ المصريون من معارضتهم للمذهب **الخلقيدوني** رمزاً للمقاومة الوطنية، فابطلت كنيسة الإسكندرية استخدام اللغة اليونانية في طقوسها وأحلت مكانها اللغة القبطية^(١٩). كما أن العقود الرسمية المحررة باللغة اليونانية تقرر كتابتها أيضاً باللغة القبطية^(٢٠). كذلك ازداد استخدام اللغة القبطية في الآداب الدينية، وانتشرت الآداب القبطية تبعاً لذلك في سائر أنحاء البلاد.

ولم يكن موقف الأئمة من هذا التيار سلبياً؛ فقد زاد نفوذ الرهبان بها واعتبروا أنفسهم حماة للمسيحية الأرثوذكسية، واشتركوا فيما حدث من منازعات دينية وسياسية، وهي المنازعات التي أسفرت عن استشهاد عدد كبير من الأقباط فاق عدد الذين استشهدوا على أيدي الوثنيين^(٢١). وكان لتوجيهاتهم وتوجيه ورعاية

وفى القرن الخامس
تبرز معالم جديدة للتطور
حيث يزداد الاهتمام
بالواقعية التاريخية فتأخذ
الموضوعات المتخذة من
العهد الجديد فى الازدياد.
ويتمثل هذا فى تصاوير
كنيسة دير أبى حنس بالمنيا
حيث نجد الاهتمام بتجميع
الأحداث فى تسلسل
تاريخى، فنرى البشارة
واليلاد والهروب إلى مصر
ومذبحة الأبرياء والعشاء
الأخير إلى جانب بعض
صور القديسين. وتكشف
هذه التصاوير فى أسلوبها
وتبسيطها وانسجام ألوانها
عن شئ من التمييز فى
الشخصية الفنية رغم أخطاء
التنفيذ^(١٩).



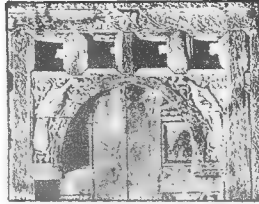
اللوحة (١٢) أحد القديسين على أحد أعمدة الكنيسة الملقة
بمصر القديمة

الطبيعة وميله إلى التجريد
خلال فترة بدأ فيها الصراع
مع الأساليب الهلنستية،
ويظهر فيها التأثير المصرى
القديم متمثلاً فى استخدام
علامة «عفخ» وفى شكل
السفن المصورة بهيئتها
المعروفة فى التصوير
المصرى القديم. ولا يعنى
هذا أن العناصر الهلنستية قد
تم استبعادها فى هذه الفترة
المبكرة: فالتأثيرات اليونانية
الرومانية تظهر واضحة فى
نوع الملابس وفى الكتابات
اليونانية وعناقيد العنب
وأغصانها وفى محاولة
استخدام المنظور فى رسم
سلم وواجهة معمارية
(اللوحة ١).

وترجع إلى القرن السادس وما بعده مجموعة كبيرة
من التصاوير الجدارية عثر عليها فى باويط (اللوحتان ٣
و٤) وسقارة (اللوحتان ٥ و٦) وتتميز بتنوع موضوعاتها
وغزارتها، وزيادة الأساليب الفنية الشرقية فى عناصر
فنها. ويلاحظ فى هذه التصاوير امتزاج بين العناصر
والتقاليد الهلنستية وبين واقعية وجفاف التصوير
المسيحى والعناصر الشرقية التى تكثر بها الفن القبطى

وتتفق تصاوير مزار السلام فيما تمثل من
موضوعات، وما يميزها من سمات وما تحويه من
تأثيرات فنية مع ما تميز به التصوير المسيحى المبكر
بوجه عام. وتبدو تصاوير هذا المزار أكثر إتقاناً وتطوراً
عن تصاوير المزار السابق (اللوحة ٢). ورغم قوة التأثير
الهللينى فيها فإن بساطة التكوينات وقلة الشخصيات
واستخدام البعد الواحد فيها أشياء لا صلة لها بالفن
الهللينى.

ويعنى ماتقدم أن الفن القبطي قد أصابه الجمود بعد الفتح الإسلامي، وأن صلة الكنيسة المصرية بالعالم المسيحي قد انقطعت ومن ثم لم تتح لهذا الفن فرصة الاحتكاك والتأثر بفنون العالم المسيحي ويتضمن ماتقدم أيضا أن هذا الاحتكاك كان قائما قبل الفتح الإسلامي وانتهى



اللوحة (١٤) حجاب خشبي بكنيسة الطراء بعصمن دير أبي مقار بوادي النطرون

بعده. أما الحرية المدودة فتعني أن تتخلل قد حدث ووضع قيودا على اختيار الفنان لموضوعاته وأساليبه الفنية، وأن هذا الفنان لم يكن أمامه سوى أن يصور أشكاله وعناصره مما دفعه إلى إهمال التوازن، وكان هذه سمات قد اضطر لإيها اضطرابا بتأثير ميل المسلمين إليها أو لأسباب أخرى، وأنها لم تكن تمثل الطابع الأساسي الذي ميز فنه وجعل له هوية خاصة قبل الفتح الإسلامي.

والغريب أيضا أن تتضمن هذه الآراء - رغم كل ماهوتة - ما يشير إلى أن هذا الفن بعد الفتح لم يخل من ابتكار كان يستوحى فيه من حيويته وإذا ضمن لنفسه البقاء مدة طويلة، وأنه استطاع أن يصل نفسه بما جد من مظاهر حديثة، وأنه لم يرجع القهقري بل بقي يخطر إلى الأمام لا سيما في مجال الزخرفة التي كانت للتنفس الوحيد دون غيرها من مجالات أخرى .

وفي هذا إشارة أخرى إلى قيود حتمت اللجوء إلى الزخرفة دون غيرها، وهي إشارة توحى بأن مايزين

بوجه عام. وقد انصهر هذا كله في أسلوب خاص تميز بقوة التشخيص^(٢٠)، والألوان الزاهية والطابع الزخرفي والحفاظ على مبدأ المواجهة، وإعطاء الأهمية للشخصية الرئيسية في الموضوع المصور.

فن الأقباط بعد الفتح الإسلامي لمصر :

وإذا كان الباحثون قد استطاعوا تحديد كثير من ملامح الفن القبطي قبل الفتح الإسلامي لمصر رغم قصور المادة المتاحة واختلاف الآراء وتضاربها فإن بعض مادون عن هذا الفن بعد الفتح الإسلامي ينقصه الكثير من الوضوح ودقة الاستنتاج لنفس الأسباب السابق ذكرها ولغيرها مما يرتبط بطبيعة المرحلة التاريخية ويكفي هنا أن نعرض لبعض الآراء التي تعكس تناقضا محيرا وتجاهلا واضحا لكثير من الحقائق التاريخية .

ومن هذه الآراء ما يؤكد أن الفن القبطي كان في وسعه أن يمكن لمقوماته ويصبح أعظم مما بلغ، غير أن الفتح العربي لمصر عاجله فكان جموده ومجاراته للواقع الجديد؛ إذ انقطعت صلة الكنيسة المصرية بسمات العالم المسيحي، ولم يخل الفنان سوى قدر ضئيل من الحرية، ولم يكن له هم غير التصوير مما دفعه إلى إهمال التوازن. وبذلك وقف الفتح الإسلامي كحجر عثرة أمام الطموحات المشروعة للفن القبطي في أن يظل على قيد الحياة وأن يتجدد^(٢١) .

الكنائس من تصاوير يرجع إلى ما قبل الفتح، كما توحى بأن الأقباط لم يجدوا في الفنون الإسلامية ما يفتنهم، أو أنهم لم يشاركوا في إبداع أعمالها - رغم أنها فنون دينوية في المقام الأول - وإنما اضطروا إلى قبولها مكتفين بالتعبير عن أنفسهم من خلال فن الزخرفة وحده.

وإذا كنا نجد فيما ذكر من آراء ما يخالف إلى حد كبير واقع فن الأقباط بعد الفتح الإسلامي لمصر فإننا لا يمكن أن نتفق مع رأي آخر يضالف كلاً من الواقع الاجتماعي والواقع الفني للأقباط في مصر الإسلامية. ويتضمن هذا الرأي الإشارة إلى أن القصور التدريجي في الإمكانيات المادية للأقباط في مصر الإسلامية أدى إلى نزوب النشاط الفني الذي إذا قيس إلى غيره من أوجه النشاط عد ضريباً من الرفاهية اللهم، إلا فيما يتصل بالطقوس الدينية (٢٢).

إن هذا الرأي يشير إلى أن الأقباط قد عانوا تدريجياً نقصاً في الإمكانيات المادية أدى إلى نزوب نشاطهم الفني، ويعني هذا أن الأنشطة المعمارية من بناء وتجديد وتزيين قد توقفت، وأن الأقباط لم يجدوا من بينهم أو من بين المسلمين رعاة من الأثرياء يتولون الإنفاق على هذه الأنشطة فهل هذا حقاً ما حدث ؟

إن الدراسة الأثرية والفنية للكنائس القائمة تثبت أن كثيراً منها قد استحدث بعد الفتح الإسلامي، وأن كثيراً من الكنائس والأديرة قد جدد وزين بالتصاوير في ظل سيادة روح الوئام الاجتماعي بين المسلمين والأقباط (٢٣).

ورغم بعض الأحداث العارضة التي مر بها الأقباط في حكم عدد من الولاة والخلفاء أدت إلى تعرضهم

لبعض المضايقات قبل الدراسة المتأنية لما ورد في المصادر التاريخية تثبت أن الأقباط قد تمتعوا بالامان وبما حصلوا عليه من ميزات في ظل حكم الولاة والخلفاء والسلاطين المسلمين. وتشير هذه المصادر إلى استخدام المسلمين للأقباط في الوظائف الحكومية منذ بداية الفتح الإسلامي، وإلى مشاركة الخلفاء والعامّة في الأعياد المسيحية. وما ناله البطارقة من حظوة لدى الخلفاء الذين امتدت رعايتهم إلى الطوائف المسيحية الأخرى من أرمن ونساطرة وملكانين. وتمتدنا هذه المصادر أيضاً بكثير من المعلومات عن السماح ببناء كنائس جديدة وتجديد مآتمهم منها، وعن مشاركة القضاة المسلمين في رعاية الأقباط والاستجابة لمطالبهم الدينية. وتصف لنا هذه المصادر حال الأديرة التي تزود عليها بعض الولاة والخلفاء، وأنشئوا لأنفسهم فيها « مناظر »، ومنحوا رهبانها الأرزاق للصرف من ريعها في تجديد عمارتهم. وكانت بعض هذه الأديرة حسنة المنظر ومنها «دير مرحنا» على شاطئ بركة الحبش، و«دير نهيا» غربي الجيزة والذي كان «من أحسن الديارات وأنزهها وأطيبها، عامراً برهبانه وسكانه» ولهذا كان «من المقتزمات الموصوفة والبقاع المشهورة». وكان هذا الدير هو الموضع الذي ضرب الخليفة «المعز» خيامه تحت أسواره بعد وصوله مصر. ومن هذه الأديرة أيضاً «دير شهران» الذي صرح الخليفة الفاطمي «الحاكم» لأحد الرهبان ببناؤه، وكان يأتي إلى رهبانه كثيراً ويقيم عندهم. وقد صرح أيضاً بتجديد «دير القصير» في أعلى الجبل شرقي طره. وكان يوجد في أعلى هذا الدير غرفة بناها «خمارويه بن أحمد بن طولون»، كما جدد بعض

بيعه «الشيخ أبو البركات يوحنا» الكاتب في خلافة «الأمير». وكان هذا الخليفة ممن اعتادوا زيارة النير^(٢٤). وكان «نير طمويه» في حلوان من الأديرة التي كانت تعلمها المناظر الحسنة في عهد هذا الخليفة، وكان تجديد عمارته على يد الشيخ أبي اليمين وزير متولى ديوان أسفل الأرض، والشيخ أبي منصور وولده في عهد هذا الخليفة أيضا^(٢٥).

وإذا كانت هذه بعض أسماء من تقلدوا مناصب عليا في الخلافة الفاطمية وكانوا من الرعاة الأقباط الذين اهتموا بعمارة الأديرة فإن هناك أسماء عديدة لأثرياء من القبط انفقوا بسخاء على تجديد الكنائس وبتهم: المعلم سرور الجلال، وأبو الفضل كاتب سر الأفضل شاهنشاه، وشيخ الثقة غبوريال، والمعلم إسحق^(٢٦). وفي هذا ما يؤكد توافر الإمكانيات المادية اللازمة لاستمرار النشاط الفني لدى كثير من أثرياء القبط. ولم يكن هذا الأمر قاصرا على عصر بعينه، أو ظاهرة ولدت وانتتهت بشكل تدريجي؛ إذ تشير كثير من النصوص على أثار كثير من الكنائس والأديرة إلى جهد رعاة الفن من الأقباط حتى نهاية العصر العثماني.

ويصف لنا جامع تاريخ البطركية نفوذ الأقباط وثرانهم في عهد الخليفة الفاطمي «المستنصر» قائلا إنه لما صار جميع مقدمي الملكة والناظرين في دواوينها وتبديل أمورها كلهم نصارى وهم الملاك النافذ أمرهم اتسموا بالشرازة والفرسة ومالوا إلى البذخ هم وجميع النصارى بديار مصر وتكبروا وعزت نفوسهم ووقع بينهم البغضاء والحسد وبين مقدميهم وصار أكثر

اهتمامهم بالأمور الدنيائية والتجمل والتفاخر والكبرياء على بعضهم البعض»^(٢٧).

ويبدو أن نفوذ الأقباط وثرانهم الملحوظ وحظونهم لدى أمراء الدولة في العصر المملوكي قد أثار سخط العامة من المسلمين الذين كانوا يعانون من الضرائب الباهظة، والتي أطلق عليهما اسم «المظالم»^(٢٨). ومن أطرف مآثر في هذا الشأن مانظمه شهاب الدين الأعرج منتقدا الأتراك والأقباط واستنثارهم بالرزق في مصر:

وكيف يروم الرزق في مصر عاقل

ومن دونه الأتراك بالسيف والترس

وقد جمعت القبط من كل وجهه

لأنفسهم بالريح والثلث والخمس

فلترك والسultan ثلث خراجها

والقبط نصف والخلائق في السدس^(٢٩)

ويبحث ما وصلنا من تصاوير جدارية قبطية نفذت بعد الفتح الإسلامي لمصر ما ذكر عن أن الأقباط قد لجأوا إلى فن الزخرفة كمتنفس وحيد لهم. ويشهد المستوى الفني لهذه التصاوير وما وقع عليها من تأثيرات فنية أن النشاط الفني للأقباط لم يصب بالجمود، وأن صلة هذا الفن بالفنون الأخرى لم تنقطع.

إننا لا نستطيع أن ننكر أن تغييرا قد طرأ على بعض مجالات هذا الفن بعد الفتح الإسلامي لمصر، غير أن هذا التغيير لم يكن شرعة قيود فرضت أو نتيجة الانحصار على أساليب فنية لم يسمح بسواها.

بالروضة. كما يبدو هذا التأثير واضحاً في طرق صناعة وزخرفة الفخار والخزف والمنسوجات (اللوحتان ٨.٧) وغيرها خلال القرون القليلة التي أعقبت الفتح الإسلامي لمصر. غير أن الأمر يبدو مختلفاً في العصر الطولوني؛ إذ زاد أثر فنون سامراء على الإنتاج الفني في مصر. ويعد هذا التأثير مظهراً طبيعياً مع ميل العباسيين للحضارة الإيرانية، وظهور الطراز الدولي لسامراء في العمارة والفنون الزخرفية. ومع هذا فإن ظهور هذا الطراز في مصر لم يمنع استمرار التقاليد الفنية المحلية. ومع استعارة هذه التقاليد بالطراز العباسي الواحد من سامراء نرى ميراً فنياً ناضجاً ينهل منه الفاطميون ليقدموا لنا أسلوباً مميزاً وطرازاً له مقوماته الخاصة .

ولقد نتج عن اندماج الأقباط في الحياة العامة وزيادة ثرائهم أن طلبوا إنتاج تحف خاصة مزينة بموضوعات مسيحية وذات زخارف وأساليب فنية إسلامية (اللوحات ١٠.٩ و ١١.١). ومالت الكنائس والأديرة حظاً وافراً من التجديد والتزيين والتأثيث بأساليب معمارية وفنية إسلامية؛ إذ تظهر في كثير من كنائس الأديرة خصائص معمارية إسلامية واضحة تتمثل في طرق البناء والتسقيف وأشكال النوافذ كما يرى في هيكل بنيامين بكنيسة دير أبي مقار، وكنيسة العنزاء بدير السريان، ودير الأنبا شنودة في سوهاج (اللوحة ١٢)، ودير الشهداء بإسنا (٣١). كما يظهر التأثير الفني الإسلامي على تصاوير الجدران وزخارفها في الكنائس والأديرة، فنرى التأثير بالسحن العربية في بعض تصاوير باويط والتي تمثل أحداثاً من حياة النبي داود، وترجع

إلى التحول الاجتماعي والتغيرات السياسية والاقتصادية والثقافية التي أحدثها الفتح الإسلامي لمصر كان من الضروري أن يتبعها تطور في كثير من الأشكال والأساليب الفنية. ولم يكن من المتوقع بطبيعة الحال أن يبدأ هذا التطور دون الاستعانة بجهود وخبرات أهل البلاد. ولقد وجد المسلمون فيما كان ينتج الأقباط فنوناً وأساليب تتفق وميولهم، واقتصر تدخلهم فيما أنتج لهم على حذف ما يتعارض مع تعاليم الإسلام من زخارف ونصوص، وعلى إضافة الكتابات العربية؛ ومن هنا كانت الأساليب الزخرفية القبطية من روافد الفن الإسلامي في نشأته الأولى. وقد ساعد على الاستفادة من هذه الأساليب ما تميزت به في مصر من تجريد وتصوير يعتمد بأصوله إلى الميراث الفني الشرقي الذي ساد المناطق التي فتحها المسلمون؛ ومن ثم كان من الطبيعي أن يستخدم المسلمون الصنائع والعمال المهرة من الأقباط في أعمال البناء والزخرفة في العصر الأموي. ونجد الإشارات التاريخية إلى هذه المسألة فيما وصلنا من برديات يونانية كشفت عنها في دكوم اشقاو. وتحتوي هذه البرديات للراسلات الرسمية لقرة بن شريك (٩٠ - ٩٦ هـ / ٧٠٩ - ٧١٥ م) مع باسيلوس وإلى مقاطعة افروديتو. وقد وجد أن بعض هذه الراسلات تتضمن أوامر لقرة بإرسال العمال إلى بيت المقدس ومشرق للمعاونة في إنشاء عمائر الوليد بن عبد الملك (٨٦ - ٩٦ هـ / ٧٠٥ - ٧١٥ م) (٣٠).

وفي مصر نجد التأثير الفني للأقباط على زخارف منازل القسطنطين وجامع عمرو بن العاص ومقاييس النيل

هذه التصاویر إلى نهاية القرن السابع أو القرن الثامن الميلادي^(٣٧)، ويظهر تأثير زخارف الطراز الثالث على الجص يسامرا على جدران الهيكل الرئيسي بكنيسة العذراء بدير السريان، وترجع زخارف هذا الهيكل إلى حوالي سنة ٣٠٢ هـ (٩١٤م).

وكان تزوين الملابس بوحدة زخرفية متكررة من الأساليب الفنية الإسلامية التي ظهرت في سامرا وفي مصر الفاطمية، ويبرز تأثير هذا الأسلوب على أزياء بعض القديسين المصوّرین على جدران الكنائس القبطية، كما يرى في ثوب المجوس^(٣٨) بالحنينة الشمالية الشرقية بهيكل يوحنا المعمدان بكنيسة دير أبي مقار بوادی النطرون، وثياب القديسين بدير الشهداء والفاخوري بإسنا. كذلك اتبع الأسلوب التخطيطي الإسلامي في رسم ملامح الوجوه بتصاویر عديدة بالكنائس القبطية ومن تلك مئذنة في شكل أحد القديسين على أحد أعمدة الكنيسة المطلقة (اللوحه ١٢) وفي تصويرة آدم وحواء التي عثر عليها في أم البريجات بالفيوم والمحفوفة بالمتحف القبطي.

وتمثل الأحجية والحشوات الخشبية بالكنائس والأديرة نماذج تبرز التأثير الفني الإسلامي على أثاث الكنائس، ومن ذلك حجاب بكنيسة العزراء بحصن دير أبي مقار (اللوحه ١٤) ، وبعض حشوات تزین أحجية الهياكل الثلاثة بكنيسة أبي مقار في دير بوادی النطرون، وحجاب كنيسة السبت بديره. وهذا بخلاف أحجية وحشوات أخرى بالعديد من الكنائس والأديرة، وكثير منها محفوظ بالمتحف القبطي، زينت بزخارف نباتية وهندسية وبخاصة الأطباق النجمية المنفذة

بالتطعيم بمواد أغلى ثمنًا. وتتبع هذه التحف الخشبية وغيرها المراحل المختلفة لتطور فن الحفر على الخشب في العصر الفاطمي، وفن الحفر والتطعيم بمواد مختلفة في العصرين المملوكي والعثماني. كذلك يشير جدران الكنائس بالفسيخاء الرخامية إلى مدى الاستفادة من فنون العصرين المذكورين.

وقد اقتضت الاستجابة لرغبة العملاء من القبط والمسيحيين عامة إنتاج تحف ذات موضوعات مسيحية بأسلوب فني إسلامي، ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بقطعة من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي تمثل المسيح رافعا يده بإشارة البركة، كما زين إنا من نفس النوع برسم يمثل أحد القساوسة يمسك ببخيرة على شكل مشكاة (اللوحه ٩). ويحتفظ الفن الإسلامي أيضا جزء من صحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء بلوان متعددة من القرن ١٢م يضرفه منظر للسيد المسيح تسند السيدة العذراء، ويحتف بباقي باقيها جزء آخر من هذا الصحن (اللوحتان ١٠ و١١).

وفي ضوء ما تقدم يمكننا القول بأن الكنيسة القبطية بعد الفتح الإسلامي لمصر لم تعزل نفسها، وأن الأقباط لم يتخفوا موقفا عدائيا مما أحاط بهم، وإن استفادة المسلمين من فن الأقباط في البداية أعقبه تأثير فني إسلامي على كنائس وأديرة الأقباط وعلى ما أبدعوه أو أبدع لهم من أعمال فنية. كذلك يمكننا القول بأن الفن القبطي لم يلف تطوره، إلا إذا كان التطور يتطلب مقاطعة الطرز الفنية المعاصرة، أو الاقتصاد على استلزام فن مسيحي آخر حتى في الأعمال التي لا صلة لها بالموضوعات الدينية.

الهوامش :

- (١) انظر : ثروت عكاشة : الفن المصري، دار المعارف بمصر، ج ٢، ص ١٣٩٨.
- (٢) Kamel, J., Coptic Egypt, History and Guide, The American Univ. in Cairo Press, 1988, PP. 73 f.
- (٣) ثروت عكاشة : الفن المصري، دار المعارف بمصر، ج ٢، ص ١٠٢٧ - ١٠٢٩.
- (٤) المرجع السابق، ص ١٤٢٨.
- (٥) Burmester, O.H.E. KHS-, A Guide to the Ancient Coptic Churches of Cairo, Cairo, 1955, PP. 24F.
- (٦) تورمان ف. كانتنر: التاريخ الوسيط، قصة حضارة: البداية والنهاية، ترجمة وتعليق د. قاسم عبده قاسم، القاهرة ١٩٨٤، ص ٥٠.
- (٧) للمرجع السابق، ص ٥٧.
- (٨) أيلرس بل: مصر من الإسكندر الأكبر حتى الفتح العربي، نقله إلى العربية وأضاف إليه د. عبد اللطيف أحمد علي، القاهرة ١٩٦٨، ص ١٢٨.
- (٩) هيربرت ريد : الفن والمجتمع ، ترجمة فارس مثرى ضاهر ، بيروت ١٩٧٥، ص ٨٨ تاليس يعقوب مطلي: دراسات في التقليد الكنسي والأيقنة، الإسكندرية ١٩٧٩، ص ٢٥٠.
- (١٠) أرنبالد هاوزر: فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزي عبده جرجس، الهيئة العامة للكتاب والأجهزة العملية، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨، ص ٢٨٢، ١٢٩.
- (١١) أرنبالد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة د. فؤاد زكريا، القاهرة ١٩٦٧، ج ١، ص ١٤٦.
- (١٢) المرجع السابق، ص ١٤٨.
- (١٣) المرجع السابق، ص ١٤٩.
- (١٤) Bourguet, P. Du, L'Art Copte, Paris, 1968, P.109.
- (١٥) البياز العريني : مصر البيزنطية، القاهرة ١٩٦١، ص ٧٥.
- (١٦) المرجع السابق، ص ٣٢٠.
- (١٧) مراد كامل : من دير القديانيس إلى دخول العرب، موسوعة تاريخ الحضارة المصرية، المجلد الثاني، القاهرة، ص ٢١٩.
- (١٨) Gruneisen, W.De, Les Caracteristiques de l'art Copte, florence, 1922, P.95; Badawy, A., L'art Copte, Les influences Hell'énistiques et Romaines. Bull. de l'inst. d'Egypte t, xxxv, P.37.
- (١٩) Gayet, AL, L'art Copte, Paris, 1902, P. 272; Badawy, A., L'art Copte, Les influences Egyptiennes, Le Caire, 1949, P.30.
- (٢٠) Ross, E.D., The Art of Egypt through the ages, London, 1931, P.57.
- (٢١) ثروت عكاشة: المرجع السابق، ص ١٤٢٤، ١٤٦١.
- (٢٢) المرجع السابق، ص ١٤٧٤.
- (٢٣) انظر: محمد غيطان: أثر الوثاق الاجتماعي بين الاتباط والمسلمين على الفن القبطي، مجلة دراسات اثرية إسلامية، المجلد الرابع، القاهرة ١٩٩١، ص ١٥٩.
- (٢٤) الشاميشتي (أبو الحسن علي بن محمد - ت ٢٨٨هـ / ٩٩٨م) : الديارات، تحقيق كوركيس عياد، بغداد ١٩٦٦، ص ٢٨٤؛ أبو المكارم جرجس بن مسعود (ت أوائل القرن ٨هـ / ١٣م) : كتابات وأديرة مصر (النسوب لأبي صالح الأرمي) اكسفورد ١٨٩٥، ص ٦٤ - ٦٥.
- (٢٥) أبو المكارم، ص ٨٥.

- (٢٦) ساريس بن المقفع: تاريخ بطاركة الكنيسة المصرية (من مطبوعات جمعية الآثار القبطية) مج ٢، ج ٢، ص ١٧٧، ١٥٨؛ مج ٢، ج ٢، ص ١٦٥؛
أبو الكايم، ص ٢٦، ١٢٠.
- (٢٧) ساريس بن المقفع: المصدر السابق، مج ٢، ج ٢، ص ١٧٢.
- (٢٨) المقرئ (تقى الدين أحمد بن علي - ت ٨٤٥هـ / ١٤٤١ - ١٤٤٢م): اللواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار. ط، بولاق ١٢٧٠هـ، ج ٢، ص ٤٩٨.
- (٢٩) محمود رزق سليم: عصر سلاطين المماليك وتناحيه العلمي والأدبي، للجلد السادس في النشر الفني - القسم الثاني من الجزء الثالث القاهرة ١٩٦٢، ص ٢٩٨.
- (٣٠) Creswell, K.A.C., Coptic influence on Early Muslim Architecture, BuLL. de La Soc. d'Arch. Copte, (٢٠) V, 1939, PP. 30F.
- Bourguet, Op. Cit., PP. 160 F. (٣١)
- Bourguet, op. cit., PP. 135, 170; Clédât, J., Le Monastère et La nécropole de Baouit, le Caire, 1904- (٣٢)
- 1916, , vol.1, Pls. Xvi- Xix.





اللغة القبطية تعني آخر مرحلة من مراحل اللغة المصرية القديمة التي نبتت من وجدان الشعب المصري قبل التاريخ، ليعبر بها عن نفسه بما يتفق وتكوينه الذهني وتطورت معه عبر التاريخ حتى أخذت شكلها الحالي، المسمى باللغة القبطية.

تكلم المصري اللغة القبطية - في مرحلتها المصرية القديمة - منذ علم نفسه الكلام واستعان بها على بناء وحفظ الحضارة المصرية العظيمة التي سبقت التاريخ وعاصرتة، وانهلت العالم الحديث.

كتبها أولاً بعلامات هي صور أو نقوش لكاننات حية أو أشياء أو علامات اصطلاحية يعبر بعضها عن صوت واحد أي أبجدية تتكون من أربعة وعشرين حرفاً أساسياً، ويعبر بعضها عن صوتين أو ثلاثة، ويعبر بعضها عن معنى، وازداد عدد هذه العلامات حتى بلغ ما يقرب من عشرة آلاف علامة، وكانت تنقش أو ترسم على جدران المعابد وغيرها للكتابة، فسموها الإغريق بالخط الهيروغليفي، ومعناه النقش المقدس.

ثم جرى تجريد هذه الصور إلى علامات أبسط ترمز للصور الأصلية، وسميت بالخط الهيروجليفي ومعناه الكهنوتي، وكان يكتب بها غالباً على أوراق البردي.

ثم جرى تبسيط أكثر لهذه العلامات، وصارت تدعى بالخط الديموطيقي، تمييزاً لها عن الكتابة الهيروغليفية والهيروغليفية التي احتفظ بها الكهنة، وكانت اللغة نفسها قد تطورت بواسطة الشعب المتحدث بها، وأطلق عليها الإغريق اسم اللغة الديموطيقية أي الشعبية.

اللغة القبطية

• استاذ اللغة القبطية بمعهد الدراسات القبطية ومعهد اللغة القبطية
بالأنبارويس، بالمباسية، بالقاهرة ...

واستعار المصريون الأبجدية اليونانية لكتابة لغتهم بها بسبب بساطة طريقة الكتابة اليونانية وعدد حروفها المحدودة، وأضافوا إليها سبعة حروف جديدة مشتقة من الأبجدية المصرية القديمة للتعبير عن أصوات لا تستطيع حروف الأبجدية اليونانية التعبير عنها فصار عدد حروف اللغة القبطية اثنين وثلاثين حرفاً: ألفا، فيتا، غما، دلتا، اى، سى، زيتا، ايثا، ثيتا، يوتا، كىبا، لفلأ، مى، نى، اكسى، اميكرون، پى، روى، سيما، تاف، إبسلون، فى، كرى، ايسى، اوميجا، شاي، فاي، خاي، هورى، جنجا، تشيما، تى.

ولغة القبطية لهجات عديدة كان يعتقد أنها خمس أو ست لهجات ولكن اتضح فى السنين الأخيرة أنها أكثر من ذلك بكثير، وبعض هذه اللهجات يقابل من حيث الانتشار الجغرافى، اللهجات الموجودة حالياً فى لغة مصر العامية العربية.

ومن لهجات اللغة القبطية الأساسية:

١ - البهيرية وكانت تستخدم فى الإسكندرية والوجه البحرى عموماً، وهى لهجة الكنسية.

٢ - الصعيدية وكانت تستخدم فى طيبة وكثير من مناطق الوجه القبلى، وهى لهجة آداب الوجه القبلى.

٣ - الفيومية وكانت تستخدم فى الفيوم.

٤ - الأخميمية وكانت تستخدم فى أخميم.

٥ - الأخميمية الفرعية، وكانت تستخدم فى بعض مناطق مصر الوسطى.

وقد دخل اللغة القبطية بجميع لهجاتها كلمات أجنبية كثيرة أغلبها يونانية، تحت تأثير الحكم البطلمى لمصر وسيادة الحضارة الإغريقية حقبة من الزمن وانتشار اللغة اليونانية كلغة دولية فى حوض البحر المتوسط وهجرة يونانيين إلى مصر وعزوف الأقباط عن استعمال بعض الكلمات المصرية القديمة للتعبير بها فى دينهم المسيحى، بسبب سبق استعمالها فى الديانات الوثنية وأحياناً لم يجد المصريون فى لغتهم كلمات مناسبة فاستعاروا ما يؤدى المعنى من اللغة اليونانية. وقد ذكر المقرئى أن أقباط الصعيد فى عصره لهم معرفة باللغة القبطية وباللغة الرومية (أى اليونانية)، ولأنك أن اللغة القبطية بقيت حتى عصره. أما بالنسبة للغة اليونانية فذلك غير منطقي، وتفسير عبارة المقرئى تلك، هو فى رأى أن الأقباط يتلون فى صلواتهم حتى اليوم قطعاً باللغة اليونانية، يعرفون ترجمتها ككل ولكنهم لا يستطيعون تحليلها لغوياً، بل يريدونها كاملة، فحفظهم وترديدهم لمثل هذه القطع اليونانية ليس معناه أن لهم معرفة تامة بها كما ذكر المقرئى.

واستعارة لغة لكلمات أجنبية من اللغات الأخرى هو وضع عادى لكل اللغات. وقد وصلتنا نصوص قديمة كثيرة مكتوبة باللغة القبطية منها كثير من أسفار الكتاب المقدس، كما وصلتنا بالقبطية كتب الأبوكريفا وهى الأسفار التى حذفها الطائفة الإنجيلية من الكتاب المقدس، وكتب الفنوسية، وهم طائفة منصرفة عن المسيحية ظهرت فى القرن الأولى، كما وصلتنا سير الرهبان والقديسين وقوانين الرهبنة، وصلوات وكتابات

كنسية ونصوص تتعلق بنواحي الحياة المختلفة ومنها العقود والصكوك والرسائل والطب.

وقد دخل اللغة العربية العامية المستخدمة في مصر تأثيرات مصرية خاصة في المفردات وفي تركيب الجملة ففي العامية المصرية مئات من المفردات ذات الأصل القبطي المصري، مثل كلمة «فوطه»، أو ذات الأصل اليوناني التي وصلتنا من خلال اللغة القبطية مثل كلمة «ترابيزة» كما أن أغلب التعبيرات العامية المصرية تتبع قواعد اللغة القبطية وليس العربية، فنحن نقول مثلاً في العامية «إنت مين؟» وليس «من أنت؟» متأثرين بترتيب الكلمات في اللغة القبطية.

وكلمة قبطي معناها لغوياً «مصري» بتحويل الكلمة اليونانية أجيبيليس، لتصير الكلمة تنطق «جبطي» مع العلم أن الحرف المنطوق جيماً جافة يكتبه العرب قافاً.

ثم تصور المعنى فصارت كلمة قبط تطلق على من احتفظ بدينه المسيحي من المصريين بعد الفتح العربي لمصر.

أما كلمة «مصري» فهي كلمة كان العرب يطلقونها على العربي الذي هاجر مع الفتح العربي إلى مصر، ولم تكن تطلق على أحد من الشعب الذي كان ولا يزال يعيش في مصر قبل وبعد الفتح العربي، فقد كان العرب يدعون هذا الشعب «القبطة» أو «قبط مصر»، سواء احتفظ بدينه أم تخلى عنه واستمر هذا الحال فترة طويلة بعد الفتح العربي.

ثم سُمي أهل مصر في العصر الحديث بالمصريين بصرف النظر عن دينهم، مع تمييز المصري المسيحي بكلمة قبطي التي صارت تحمل دلالتين: أن الموصوف بها مصري الجنسية ومسيحي الديانة، وهذا المصري المسيحي قد يكون على أي مذهب مسيحي، فقد يكون أرثوذكسياً أو كاثوليكياً أو إنجيلياً.

واستمرت اللغة المصرية في طورها الأخير المسمى بالقبطية كلغة قرابة ألف عام من الزمان، هي الألف الأولى من التقويم الميلادي، كانت فيها لغة الشعب المصري عموماً. وكان الشعب المصري قد بدأ بعد الفتح العربي يتعلم اللغة العربية أيضاً، حتى يتعامل مع الحاكم العربي والعرب الوافدين بأعداد كبيرة للاستيطان بمصر. كما اضطر الموظفون أن يتقنوها حين صدرت الأوامر أن تصير اللغة العربية لغة الدواوين.

وساعد الارتجاع على نشر اللغة العربية في مصر، والارتجاع هو نزول العرب ريف مصر في ربيع كل عام للتمتع بجمال الريف وخيره، والإقامة في بيوت المصريين، بحكم القانون الذي نص على استضافة أي منهم ثلاثة أيام، ويحكم القرعة والأمر الواقع.

وهكذا دخلت اللغة العربية عقر دار الشعب المصري، فصار مزيج اللغة. ولما جاء المأمون ليخمد ثورة مصر الكبرى أتى بعرب ليعمروا المناطق التي آباد سكانها المصريين، فازداد انتشار اللغة العربية، وصاحب إخضاع الثورة تحول واسع إلى الإسلام، وبالتالي زاد الاهتمام باللغة العربية على حساب اللغة القبطية.

وحظر الحاكم بامر الله الفاطمي التحدث باللغة القبطية، وقيل أنه كان يقطع لسان من يتحدث بها حتى داخل البيوت، ولايمعنا التحقق من صحة الرواية.

وبعد عهد الحاكم بامر الله بدأت اللغة القبطية تزوي، فحفظها أقباط العصور الفاطمية والأيوبيية والملوكية في الكتب خشية اندثارها. فالفوا كتباً تعرف بالسلالم، تقوم بدور القواميس، ولكن الكلمات فيها مصنفة حسب نوع الشيء الذي تكل عليه، فجمعوا النبات مثلاً في باب، والصيوان في باب آخر، والأمراض في باب ثالث، وهكذا.

كما ألفوا كتباً تعرف بالمقدمات، شرحوا فيها قواعد اللغة القبطية. كما تمسكوا بالصلة بها في الكنائس والأديرة، كما لو كانت شيئاً عزيزاً عليهم لا يريدون أن يفقدوه وهو شعور طبيعي وصحى، فاللغة من أهم مقومات هوية الشعب، وكما لو كان لديهم شعور خفى أن في الإمكان يعثها ذات يوم.

وأهم المقدمات والسلالم هي:-

١ - قلاية التحرير في علم التفسير تأليف الأنبا اثناسيوس أسقف مدينة قوص.

٢ - مقدمة في اللهجة البحريةية وسلم قبطى عريى للأنبا يوحنا أسقف سمند.

٣ - مقدمة في اللهجة البحريةية لأبى الفرج ابن العسال.

٤ - السلم المُقْصَى والمذهب المُقْصَى لأبى اسحق ابن العسال.

٥ - مقدمة التبصرة لأبى كاتب قيصر.

٦ - مقدمة أبى النعميرى.

٧ - مقدمة أبى شاكر ابن الراهب.

٨ - السلم المقترح لأبى البركات شمس الرئاسة المعروف بأبى كبر.

واستمرت اللغة القبطية كلغة حية في بعض قرى الصعيد النائية، حتى العصر العثماني، ثم توقف استخدامها كلغة حية، بسبب ضمها أمام اللغة العربية، التي صارت لغة عامة الشعب، كلغة دنيا ودين، وبسبب الجماعات التي آبادت مئات القرى المصرية أيام الحكم التركى، وكانت وطأتها أشد على المصريين، منها على البدو المسلحين.

وأرى أن الكنيسة المصرية قد اهتمت باللغة المصرية بدافع قومى بجانب الدافع الدينى، فالإنسان يستطيع أن يصلى بأى لغة، والأسهل له أن يصلى بلغته الأم الحالية، ولكن الشعور القومى المصرى الشديد لدى الأقباط، جعلهم يحفظون اللغة المصرية في كنائسهم، في محاولة يائسة للاحتفاظ بالهوية المصرية.

ومنذ القرن التاسع عشر انتشر تعلمها بين الأقباط بحسب دينى عند البعض وحس قومى عند آخرين، وظهرت كتب كثيرة لتدريسها، ألفها مصريون وأجانب. وأهم بها العالم بدافع آخرى عند البعض ودافع دينى عند آخرين، ودافع لاهوتى عند فئة ثالثة. وتُدرّس اللغة القبطية في مصر على نطاق ضيق في كلية الآثار بجامعة القاهرة، كما يوجد قسم للغة القبطية بمعهد الدراسات القبطية

بالأنبا رويس بالعباسية، يلتحق به خريجو الجامعة للحصول على درجة الماجستير، كما يجرى تدريسها فى الكلية الاكثريكية ومعهد اللغة القبطية.

ومصر مضيافة كريمة، ترحب بكل من يعمرها ويرجو لها الخير، بصرف النظر عن عرقه الاصلى، ولكن ألا يجدر بنا أن نعتز بهوية البلد الذى نعيش من خيره؟.

إن مفهوم الوطن بمعناه القومى هو الذى يحفز المواطن للعمل على خيره وازدهاره وسعادة شعبه ورفاهيته. فمن يشعر بالانتماء يبنى بلده ويحرص عليها، والشعور بالانتماء لمصر، أن يلقى من فراغ، بل من تنمية الشعور القومى المصرى، وضياع اللغة القومية هو من أسباب ضعف الشعور القومى، فإن كنا قد فقناها إلى الأبد، فلا أقل من أن نهتم بها اهتماما رمزيا كجزء عزيز من تراثنا، بدلا من تجاهلها معتبرين إياها لغة دينية لاقلية دينية، فالاهتمام بها عن وعى بقيمتها يقوى الانتماء القومى والوحدة الوطنية أيضا.

واعتقد أن الألوان قد ان، لتسلم الدولة المصرية من الكنيسة القبطية راية الاحتفاظ والاعتزاز بها، وتدريسها، ومعها الشعب المصرى كله، فيعتز الجميع باللغة والمضاربة القبطية كجزء من تراثهم، فهي لغة أجدادهم وحضارتهم.

فلا بأس من تعريف طلاب المدارس بمبادئ اللغة القبطية مع كلمة طيبة عنها وعن الاتباط والحضارة القبطية.

ولا بأس من وجود قسم مستقل للحضارة واللغة

القبطية بكلية جامعية مصرية، أسوة بكثير من الجامعات الأجنبية فى بلاد لا تنتسى لهذه الحضارة.

ولا بأس من تشجيع دراسة اللغة القبطية كهواية لمن يشاء بصرف النظر عن دينه، فهي أولا وأخيرا من مصر وإليها، وهذا موضوع قومى لا دينى.

ونحن نعد أبيدنا لكل الشعوب العربية اللسان بدافع المحبة النابعة من الدين واللغة وحسن الجوار، ويدافع المصالح المشتركة، على ألا ينكر أى منا على الآخر هويته القومية.

وأختتم مقالى ذاكرا وشاكرا فضل كثير من أساتذة الجامعات وعلماء اللغة القبطية الأجانب والمصريين، وكان كيرشر Kircher أول الأجانب الذين اهتموا بها، ثم شامبلون Champollion، ثم بايرون Peyron (قاموس قبطى لاتينى)، وشبيجلبرج-Spiegel berg (قاموس قبطى المانى)، وجرم Crum الذى قضى سنينا طويلة مع حشد من المساعدين فى إعداد قاموس اللغة القبطية الرائع (قبطى - انجليزى)، وبارثى Parthey (قاموس قبطى لاتينى)، وكذلك مالون Mallon الذى قدم لنا بالفرنسية كتابه القيم فى قواعد اللغة القبطية الذى لا نزال نعتمد عليه حتى اليوم بعد عشرات السنين، وهورن Homer، وشترن Stern، وتيل Till، وفيسشيل Vicchl وفرجوت Vergote وبلمل Plumley، ومن المصريين كان أول من اهتم بها هو الطوخى، كما نذكر الدكتور احمد بدوى فى قاموسه (لغة مصرية قديمة وقبطية) والدكتور جورج صبيحى، واثلايوس لبيب (قاموس قبطى - عربى، واجرومية، وكتب تعليمية، وكثيرين غيرهم من المعاصرين أمثال كاسيه Kasser

مقرها روما وتعقد مؤتمرا دوليا للدراسات القبطية كل أربع سنوات في دولة من دول العالم.

ولا ننس فضل اللغة القبطية في توصل شامبليون إلى فك غموض علامات اللغة المصرية القديمة الذي قادتنا إلى معرفة الحضارة المصرية القديمة، فهو قد اتقن اللغة القبطية مع لغات أخرى، مما ساهم في توصله إلى إنجازهِ الكبير.

وكراوزه Krause ود. إميل ماهر والأستاذ معوض عبد النور، كما ساهم كاتب هذا المقال بجهود متواضع في اللغة القبطية تأليفا وتدريسا.

وتهتم جمعية الآثار القبطية بالعباسية بالقاهرة باللغة القبطية، كما قامت رابطة دولية لأساتذة اللغة القبطية في العالم تدمي الهيئة الدولية للدراسات القبطية International Association for Coptic Studies

من مراجع البحث :

- (1) Alexis Mallon: Grammaire Copte Imprimerie Catholique, Beirut, 4e édition, 1956.
- (2) Crum., A Coptic Dictionary, Oxford, Clarendon Press, 1939.
- (3) مطبوعات جمعية مارينا المجابى بالإسكندرية: المرجع في قواعد اللغة القبطية، ١٩٦٩م.
- (٤) د. أحمد مختار عمر:
- تاريخ اللغة العربية في مصر للهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر القاهرة ١٩٧٠.
- (٥) د. كمال اسحق: قصيدة في حب مصر . القاهرة ١٩٨٧.
- (٦) إريس حبيب المصرى قصة الكنسية القبطية، الجزء الثاني - الطبعة الرابعة ١٩٨٣ مكتبة كنيسة مارجرس اسبورتنج الإسكندرية.



الموسيقى الروحية تسمو بالنفس من عالم الماديات
إلى عالم الروحانيات، وهى هبة كامنة فى النفس البشرية،
ومن الناس من له قوة التعبير بها. ومنهم من له قدرة
الحس بها أى تذوقها والتأثر بها.

الموسيقى فى العهد القديم

وما يصوره لنا العهد القديم من خلق الإنسان وتاريخ
البشرية يدلنا على أن الفن خلق فى الإنسان وأن
الإنسان اتجه إليه منذ نشأته.

فالإصحاح الرابع من سفر التكوين يقول: يوياك بن
لامك الذى كان أباً لكل ضارب بالعود والمزمار.... ويويال
هذا كان التاسع بعد آدم.

ويقول سفر الخروج الإصحاح الخامس عشر: حينئذ
رثم موسى ويثو إسرائيل هذه التسبيحة للرب وقالوا أرثم
للرب فإنه قد تعظم. الفرس وراكبه طرحهما فى البحر
للرب قوتى ونشيدى..... وبعد ذلك أخذت مريم البتية
أخت هارون النيف بيدها وخرجت جميع النساء وراها
بدهوف ورقص وأجابتهن مريم، رثموا للرب فإنه قد تعظم
الفرس وراكبه طرحهما فى البحر.

وفى سفر القضاة الإصحاح الخامس يقول: فتو
تحت دبورة ويأراق. باركوا الرب اسمعوا أيها الملوك
واصفوا أيها العظماء أنا أنا الرب أترنم لأزمر للرب إله
إسرائيل.....

وفى عهد داود النبى وصلت الموسيقى العبرية إلى
الأوج شعراً وأغماً وإداء، وكانوا يترنمون بها فى

الموسيقى الكنسية القبطية

صلواتهم ورجوهم وأفرحهم وأحزنهم:

أهل أفسس الإصحاح الخامس الآية التاسعة عشر:

مكلمين بعضكم بعضاً بمزامير وتسابيح وأغان روحية مترنمين ومزملين في قلوبكم للرب.

ويقول في رسالته إلى أهل كورنثوس الإصحاح الثالث الآية السادسة عشرة: أنتم بكل حكمة معلومون ومندرون بعضكم بعضاً بمزامير وتسابيح وأغان روحية بنعمة مترنمين في قلوبكم للرب.

ويفسرهما القديسون يوحنا ذهبي الفم وباسيليوس الكبير وأغسطينوس وأريجانوس وآباء آخرين بما يفيد أن بولس الرسول كان يشير إلى صلوات طقسية كنسية كانت معروفة جيداً لقراء هذه الرسالة وواضح جداً أن بولس الرسول يرى أن الموسيقى الصوتية هي إحدى العناصر الأساسية للعبادة، ووضعها في ثلاثة أقسام هي: مزامير وتسابيح وأغان روحية وهي الألكان. وهذه الثلاثة الأقسام هي التي اتبعتها ونسجت على منوالها كل الكنائس التقليدية شرقية وغربية من استعمال الترنيمة بالمزامير والتسابيح والألكان.

وفيما يلي بعض الآيات التي وردت في سفر الرؤيا وتدل على تسبيح وتهليل القوات السماوية لخالق الكون:

الإصحاح ٤ الآية الثامنة: والأربعة الحيونات لكل واحد منها ستة أجنحة حولها. ومن داخل معلومة عيونها ولا تزال نهاراً وليلاً قائلة قدوس قدوس الرب الإله القادر على كل شيء الذي كان والكانن والذي يأتي.

الإصحاح ٥ والآيتان ٨/٩: ولما أخذ السفر خرت الأربعة الحيونات والأربعة والعشرون شيخاً أمام

يقول سفر أخبار الأيام الأول الإصحاح ثلاثة وعشرون الآية الخامسة: وأربعة آلاف بوايون وأربعة آلاف مسبحون للرب بالآلات والتي عملت للتسبيح.

ويؤسف سمر، حجار الأيام الثاني الإصحاح الخامس الآيتان ١٢، ١٣: واللآويون المغنون أجمعون ساف وهيمان ويروشون وينوهم وإخوتهم لايسين كتانا بالصنوج والرباب والعيدان وافعين شرقي المذبح ومعهم من الكهنة مائة وعشرون ينفخون في الأبواق، ولما كان صوت البوقين والمغنين صوتاً واحداً لتسبيح الرب وحدهم، ورفعوا صوتاً بالأبواق والصنوج والآلات الغناء. والتسبيح للرب لأنه صالح لأنه إلى الأبد رحمته، إن البيت بيت الرب امتلاً سبحاناً ولم يستطع الكهنة أن يقفوا للخدمة بسبب السحاب لأن مجد الرب ملأ بيت الله، وهكذا في مثل هذه العظمة الفنية حل الروح مع قوة تأثير الانغماس على الجماد فسقط أسوار أريحا.

وفي أشعيا النبي الإصحاح السادس الآيتان ثلاثة وأربعة: رأيت السيد جالساً على كرسي عال ومزمتع وأذنيه تملأ لهيكل السرافيم وأقفون فوق لكل ستة أجنحة باثنين يغطي وجهه وباثنين يغطي رجليه وباثنين يطير، وهكذا نادى ذاك وقال قدوس قدوس رب الجنود مجده ملأ كل الأرض فاهتزت أساسات العتب من صوت الصارخ وامتلا البيت دخاناً.

الموسيقى في العهد الجديد

يخاطب القديس بولس للمسيحيين في رسالته إلى

لأن البرهوه تبرأت القديسين.

وما أجمل أنغام تلك الآية التي يذكرها الإنجيل المقدس في إنجيل لوقا الإصحاح الثاني ١٣: وظهر مع الملك الذي بشر الرعاة بولادة المسيح جمهور من الجند السماوي مسبحين الله قائلين المجد لله في الاعالي وعلى الأرض السلام وفي الناس المسرة.

هذه هي الحياة في السماء كلها تهليل وتسبيح، وإن نفعا واحدا من هذه الأنغام السمائية ليفوق كل ما في الأرض من أنغام، وسيشترك الأبرار في حياة التهليل مع السمائيين في أورشليم السماوية. وعندما بشر الرسل الأظهارة بالمسيحية. وضعت كل كنيسة طقسا روحيا موسيقيا من موسيقاها القومية الشعبية لأنها تتأثر بها.

الموسيقى الكنسية القبطية

إذا تكلمنا عن الموسيقى الكنسية القبطية فلا بد لنا أن نتكلم عن الموسيقى المصرية القديمة، لأنه عندما بشر مرقس الرسول الديار المصرية بالمسيحية كنا نحن سلالة الشعب المصري القديم «الفرانجة» فكانت موسيقانا الفرعونية.

الحروف المتحركة

يقدر ديمتريوس الفالروني "Demetrius alphaler-on" أحد أمناء مكتبة الإسكندرية في عام ٢٩٧ ق م أن كهنة مصر يسبحون ألهمتهم من خلال السبعة الحروف المتحركة التي كانوا يأخذون في الغناء بها الواحد ثلو الآخر، وكان ترتيبهم بهذه الحروف المتحركة ينتج أصواتاً عذبة.

الخروف وإلهم كل واحد قيثارات وجامات من ذهب معلومة بخورا هي صلوات القديسين وهم يترنمون ترنيمة جديدة قائلين مستحق أنت أن تأخذ السطر وتفتح ختمه لأنك نبئت واشتريتنا بدمك من كل قبيلة ولسان وشعب وأمة.

الإصحاح السابع الآيات من ٩ إلى ١٧: بعد هذا نظرت وإذا جمع كثير لم يستطع أحد أن يعبدته من كل الأمم والقبائل والشعوب والألسنة. واقفون أمام العرش وأمام الخروف متسر بلين بثياب بيض وفي أيديهم سعف النخل وهم يصرخون بصوت عظيم قائلين الخلاص لإلهنا الجالس على العرش وللخروف. وجميع الملائكة... كانوا واقفين حول العرش والشيوخ والحيوانات الأربعة وخرروا أمام العرش على وجوههم وسجدوا قائلين آمين. البركة والمجد والحكمة والشكر والكرامة والقدرة والقوة لإلهنا إلى أبد الأبد.

الإصحاح التاسع عشر الآيات من ١ إلى ٨: وبعد هذا سمعت صوتا عظيما من جمع كثير في السماء قائلا هلوليا. الخلاص والمجد والكرامة والقدرة الرب إلهنا لأن أحكامه حق وعادلة..... وقالوا ثانية هلوليا. ويخاضنها يصعد إلى أيد الأبدنين وخر الأربعة والعشرون شيخا والأربعة الحيوانات وسجدوا لله الجالس على العرش قائلين آمين هلوليا وخرج من العرش صوت قائلا سبحوا لإلهنا يا جميع عبيده الخائفين والصغار والكبار. وسمعت كصوت جمع كثير وكصوت مياه كثيرة وكصوت رعد شديدة قائلة هلوليا فإنه قد ملك الرب الإله القادر على كل شيء. لنفرح ونتهلل ونطعم المجد لأن عرش الخروف قد جاء وامراته هيات نفسها وأعطيت أن تلبس بزانتيا بهيا



ولد ذكر فيللو^(١) السكندري في النصف الأخير من القرن الأول الميلادي، أن جماعة المسيحيين الأول أخذوا الصائت من عبادتهم المصرية القديمة ووضعوها لها النصوص المسيحية.

وقال العالم الرياضي نيكوماخيس "Neko ma deus" الذي عاش في القرن الأول الميلادي أن أصوات كل واحد من السبعة كواكب التي كانت معروفة في ذلك الوقت ينتج صوتا لحرف من الحروف السبعة، وهذا هو نفس الأسلوب الفني المتبع في الكنيسة القبطية إلى يومنا هذا، فإن الكثير من ألحان كنيستنا ترتل على حرف واحد مثل نحن اللي الكبير الكيهكي الذي يستغرق ٢٢٥ دقيقة ولحن اللي القربان الذي يستغرق تسع دقائق، يرتلان على حرف الالف A، وهذه الحروف المتحركة تستعمل في أغلب الألحان الكنسية .

البحوث العلمية

قال عالم للمصريات الغذ د. دريتون "Dr Dreot" الذي كان رئيسا لمصلحة الآثار المصرية، أن مفتاح غموض الموسيقى الفرعونية يوجد في صفحات الموسيقى الكنسية القبطية.

أثبتت البحوث العلمية أن موسيقى الكنيسة القبطية هي أقدم موسيقى يمتلكها العالم الآن، وأن الكنيسة القبطية عملت على الحفاظ على موسيقاها الكنسية القديمة وترانها الذي لا يقدر بثمن بسبب طبيعة الاقباط المحافظة التي ورثوها منذ الأزمنة القديمة.

ومن هذه البحوث العلمية ما قام به فريق من كبار

العلماء المتخصصين في الموسيقى والكومبيوتر وعلى رأسهم:

١- Prof. Robert Gibbs, Hniversity Sacremen- to- California Stats.

٢ - الدكتور فتحي صالح الأستاذ بكلية هندسة جامعة القاهرة.

٣ - الدكتور محمود عفت الأستاذ بمعهد الموسيقى العربية باكاديمية الفنون بالقاهرة .

فقد أجروا أبحاثا واسعة على آلات النخف المحفوظة بالمتحف المصري، وأثبتوا في عام ١٩٩١ أن المصريين القدماء هم أول من اكتشفوا السلم الموسيقي الخماسي "Pentatonic Scale" الذي استعمل في الدولة القديمة ثم طوره مع بداية الدولة الحديثة إلى السلم الموسيقي السباعي Seven mote scale of Aminos .

ووفقا لهذا التقرير فإن قدماء المصريين هم أول من عرف السلم الموسيقي وأن ما أدعاه فيثاغورث عالم الرياضيات اليوناني الشهير باكتشافه هذه السلاسل الموسيقية هو مجرد أدعاء باطل، علما بأن فيثاغورث عاش في مصر وأهذا وعشرين عاما ينهل من علومها وأدائها وفنونها، هذا وجدير بالذكر أن الإغريق كتبوا كثيرا عن جودة وكمال الموسيقى المصرية القديمة "Quality& Perfection"

الألحان المصرية القديمة والنصوص المسيحية

وقد ذكرنا من قبل ما قاله فيللو إن جماعة المسيحية

نفس الطقوس المتبع في الكنيسة القبطية^(٤) ونستشرح ذلك بإسهاب عندما نتحدث عن القداشات والطقوس.

القداشات والطقوس

نشأت الكنيسة الأرضية روحيا على مثال الكنيسة السمائية. فوضعت قداشات وطقوسا خاصة لكل المناسبات المسيحية توجد الإنسان في أعماق وأسمى الروحانية المسيحية وتساعد على إدراك ما يحتويه هذا الطقس من معانٍ .

وفيما يلي بيان طقوس^(٥) للمناسبات المسيحية

عيد الميلاد المجيد - عيد عماد السيد المسيح
«الغطاس» - الصوم الكبير أحد الشعانين - أسبوع الآلام
«البصخة المقدسة» - سبت النور - عيد القيامة - عيد الصعود - عيد حلول الروح القدس «العنصرة» صوم الرمل - تمجيد السيدة العذراء - طقس شهر كيهك - طقوس التسبحة - القداشات.

وهذه الطقوس لها الحان تعبر عنها نصا وموسيقى.

القداشات الثلاثة المستعملة الآن «الكيراس والغريغوري والباسيلي».

أما عن القداشات فنقول قداس وضعه يعقوب الرسول^(٦) للمعمد بكنى الرب «لأنه كان من أقربائه» وثاني قداس وضعه مرقس الرسول خصيصاً للديار المصرية التي كان يبشرها بالديانة المسيحية، وقد وضعت نغماته والحانه بالفن للموسيقى المصري البحت، وهو القداس الوحيد الذي صلت به الكنيسة القبطية لغاية

الآن أخذوا الحانا من مصر القديمة ووضعوا لها النصوص المسيحية ومن بين هذه الألحان لحن غولفوثا^(٧) الذي كان يستعمله قدماء المصريين أثناء عملية التحنيط وفي مناسبات الجنائزات، ولحن بيك اثرونوث الذي نصفه يشتمل على نغمات حزينة تردد لوفاة الفرعون ويشتمل النصف الآخر على نغمات مبهجة «فراحي» تردد لتتصيب الفرعون الجديد .

الألحان وأسماء المدن

إن بعضا من الألحان القبطية تحمل أسماء مدن مصرية قديمة إند ثرت من زمن بعيد فمثلا اللحن الذي يسمى سنجاري "Singer" هو اسم مدينة مصرية قديمة في شمال الدلتا من زمن رمسيس الثاني، والحن ادريبي ربما نسب لمدينة أتريب شمال بنها (كان يوجد بهذه المدينة كاتدرائية ذات اثني عشر هيكلًا) .

المتركلون

كان قدماء المصريين يفضلون استخدام المغنين من كفيفي البصر الذين كان يضعون أيديهم على وجناتهم أثناء الأداء، وهذا ما كانت تتبعه الكنيسة القبطية طوال الأجيال وحتى عهدنا هذا في اختيار معظم مرتليها «العرفان Cantors» من كفيفي البصر الموهوبين^(٨) .

الآلات الموسيقية

كان الغناء يعتمد على الحنجرة في معابد مصر القديمة، فمثلا في مقبرة أوزيريس إله الموتى بجزيرة فيلا المقدسة كان محظورا استعمال الآلات الموسيقية وهو

القرن السادس، والذي كان قد رتبته كيرلس الأول الملقب بعمود الدين عام ٤٣٠م كما هو في وضعه الآن، وقد اتخذ اسماً آخر وهو **القداس الكيرلسي** على اسمه الأصلي، ولأسلافه فقد أغلب نغماته لصعوبتها منذ أجيال عديدة ولم يبق منها إلا الترحيم «أوه ناي نيم»، ولحسن الحظ فإن نغمات هذه مضبوطة وهي موسيقى قبطية بحت.

ومما يثبت أن أغلب نغماته قد فقدت، أن المعلم تكللا القس تكللا (٧) فيما بعده والذي كان كبير مرتلي الكاتدرائية المرقسية - في عهدى بطرس الجاولى وكيرلس الرابع - والذي امتاز بمهنية فذة موسيقية قلما يوجد الزمن بمثله، كلفه الانبا كيرلس الرابع أبو الإصلاح بجمع الحان كانت موجودة في بعض البلاد المصرية فقام بهذه المهمة، ثم قام بتسليم كل الألحان بعد ذلك لسبعة عرقاء من كبار الموهوبين منهم المعلم أرمانبوس والمعلم قزمان اللذان سلماً بدورهما كل الألحان للمعلم ميخائيل جرجس البتانوني الكبير الذي توفي عام ١٩٥٧. والمعلم ميخائيل ومن عاصره من كبار المعلمين أمثال نوس بيبوس والمعلم سلامة بالمطة الكبرى والمعلم تكللا بدمهنولم يسلم أي منهم أية نغمات من القداس الكيرلسي إلا نغمات الترحيم، ولأسف المزم أنه رغم أن الكنيسة منذ بدايتها وعلى مدى الزمن وضعت كل صلواتها باللغة القبطية، إلا أن بعضهم نشر أخيراً ثلاثة أشرطة باللغة العربية مدّعين أن نغمات هذه الأشرطة هي نغمات القداس الكيرلسي الأصلية، وهذه ضربة قاصمة لأقدم تراث موسيقى في العالم، فمن المحتمل بعد زمن أن يحمل هذا الخطأ الجسيم محمل

الصواب وقد قال الأستاذ نيولاند سميث المؤلف للموسيقى العالي، في هذا الشأن: لا تدونوا نوتة موسيقية فيها هزة واحدة خطأ لأنها بعد مضي خمس سنوات ستصبح هي الصحيحة.

وبالإضافة إلى ذلك فإنه توجد نظرية ثابتة وهي ارتباط النغم باللغة، فإذا وضع أي نغم باللغة القبطية ونقل إلى لغة أخرى يفقد ٧٠٪ على الأقل من أصوله الموسيقية.

هذا وقد خصصت الكنيسة هذا القداس للصلاة به في الصوم الكبير فقط.

وفي أوائل القرن الرابع وضع القديس أغريغوريوس الثيولوجي السينيترى القداس المعروف باسم **القداس الغريغوري** ووضع القديس باسيليوس الكبير أسقف قيصر بتركيا دوكيا القداس المعروف باسم **القداس الباسيلي**.

والقداس الغريغوري يعتبر نصه بالنسبة لنا أجنبي وكل نغمات أجزائه هي مصرية بحت، وكل جزء من هذا القداس موسيقاه عبارة عن لحن قيم صعب وتصلى به الكنيسة في الأعياد السنوية الكبرى.

أما **القداس الباسيلي** فنصه أيضاً أجنبي والحانه مصرية سهلة متلسة، والجزء الأخير منه (الاعتراف ومقدمته) مثار بالموسيقى البيزنطية، ويصلى به في سائر أيام السنة ما عدا ما قد ذكر سابقاً.

والقداسان الكيرلسي والباسيلي موجهان إلى الآب أما القداس الغريغوري فموجه إلى الابن. ومن بد

والعشرون من هذه القوانين:

«انتهى إلى ضعفى أن قوما من أعمال الصعيد يقدمون بقداست غير موافقة خارجا عن الثلاثة المعروفة وهى قداسات القديس باسيليوس والقديس إغريغوريوس والقديس كيرلس وقد منعت من يعتمد على غيرها»

ملحوظة هامة

أغلب مرددات الثلاثة القداسات الكيرلسي والإغريغوري والباسيلي كانت وما زالت إلى الآن بالغة اليونانية القديمة، وكل قسم فى هذه القداسات له نغمات تتسجم مع ما فيه من معانٍ.

هذا وجدير بالذكر أن القداسات الثلاثة كانت أصلا مختصرة بالنسبة لما هى عليه الآن.

الألحان

يرجع أغلب الألحان للقرنين الأولى للمسيحية وهى ألحان لها معانٍ لاهوتية وروحية عميقة جدا، ولم يذكر لنا التاريخ عن واضعها إلا ما سنذكره فيما بعد.

● لحن لإكليمندس

من أقدم ألحان لحن الإكليمندس المسكندى عام ١٨٠م مدون بأخر كتاب *pacdagus* أى التريية وهو كالتالى:

«شكراً للسيد المسيح» كان يردد أثناء طقس العباد لخلص المعمدين من بحار الخطيئة وترجمته [ملجم الحيوانات المقرسة] جناح الطيور الصغيرة دفة السلام

الأنافورا أى بدء القداس لا يجوز الصلاة بقداس موجه إلى الأب بنية أجزاء من القداس الموجه إلى الابن والعكس، ولكن للأسف فإن أغلب الكهنة لا يراعون ذلك أما الألحان التى تتلى فى هذه القداسات فهى تقريبا موحدة إلا هى المناسبات الهامة، فلها أيضا بعض ألحان خاصة بها مثل عيد الميلاد المجيد وعيد القيامة المجيد.....الخ.

وهذه القداسات جميعها هى ابتهالات وتضرعات ذات تأثير روحانى عميق على مشاعر وأحاسيس المصلين تعطى جميع الأحداث المسيحية، وتشتمل هذه القداسات على لاهوتيات عقائدية تتخللها ألحان فنية تناسب كل باب فى هذه القداسات وتعبّر نغماتها عما يحويه هذا الباب من معانٍ، وقد سميت بالقداسات الإلهية.

قداسات أخرى

ومما يذكر أن الأنبا سرابيون أسقف توميس «تمى الاميد» بمحافظة الدقهلية - الذى كان تلميذاً لاطونيوس الكبير وصديقا للقديس أنثاسيوس الرسولى - وضع قداسا فيه دلائل صريحة تثبت إنه يختص بكنيسة الاسكندرية وأن جزءا منه مأخوذ حرقيا من قداس مار مرقس، ولا نعرف عن موسيقاه أى مدى إستعماله شيئا، ويظهر أنه لم يكن واسع الانتشار ولم يطل زمانه، هذا وقد نشر بعضهم هذا القداس عام ١٨٩٤م.

وفى قوانين غبريال بن تريك البطريرك السبعين ما يفيد أن بعضهم حاول استعمال قداسات أخرى غير الثلاثة القداسات المعروفة، يذكر القانون السادس

للسفن، راعى الحملان الملكية. اجمع اولادك البسطاء ليسبحوا بقداسة ويرتلوا فى صدق بانواه بريئة إلى المسيح مرشد الاطفال، يسوع مخلص البشرية. الراعى الكرام العون السمائي للقطيع المقدس. ولا غرابة إذا كان هذا اللحن غير مستعمل الآن لأن الآباء كتبوا المئات من الاالحان.

● لحن عيد الصليب

ومن اقدم الاالحان القبطية لحن عيد الصليب (الذى وضع لمناسبة العثور على الصليب الذى صلب عليه مخلصنا) عام ٣٢٦م.

عندما وردت كتابة السلام للإمبراطور قسطنطين إلى الإسكندرية ونصه كالتالى [إغلقوا أبواب البرارى وافتحوا الكنائس]

وكذلك توجد الحان أخرى تثبت أنها الحان قديمة. كالشعارات الشعائري وطرح الشعائين ولحن طرح الصليب.

● لحن ترنيمه الصباح

وجدت بالمخطوطة الإسكندرانية من القرن الرابع الميلادى، وقد شهد القديس اثناسيوس الرسولى أن هذه الترنيمه كانت تستعمل فى أيامه وقد أشار إليها فى مقالاته عن البتولية. ونصها كالتالى: العظمة لله فى السماء العليا - سلام فى الأرض للبشر - مشيئة سعيبة ترتل لك نباركك - نسجد لك وتقديم لك الشكر العظيم

لعظم مجنكه يارب - ملك السماء - الله الأب القدير - يارب ابنك الوحيد يسوع المسيح والروح القدس يارب - إنزل رحمتك علينا - حمل الله ابن الأب يا من افتديت خطايانا - يامن افتديت خطيئة العالم - تسلم صلواتنا - يا جالس عن يمين الأب - أنت وحده القدوس يارب يسوع المسيح - العظمة لك يارب امين.

● لحن للخالوث الاقدس مدون بعلامات موسيقية

عثرعلى هذا اللحن فى بقايا أوراق بريدية اكتشفت بمدينة البهنسا بمحافظة المنيا يرجع تاريخها إلى أواخر القرن الثالث وهو للخالوث الاقدس، وقد فك رموزه الموسيقية الاستاذ «فلز» prof. Egon Welles وهو الذى فك رموز الموسيقى البيزنطية القديمة التى اجتهد علماء الموسيقى منذ ثلاثمائة عام لفكها ولم يتمكنوا ومن هذا اللحن «فلتسميح كل القوات الاب والأبن والروح القدس المنعم الوحيد لكل الصالحين امين» وقد رتل هذا اللحن الجميل للمسيح ليوانيدس مرثل الكنيسة اليونانية بصوته العذب بالبنوة الموسيقية الصوتية فى محاضرة ألقيتها عن الموسيقى القبطية بالقاعة اليوسابية فى عام ١٩٥٤ وكل المخطوطات القبطية القديمة الموجودة فى مصر وفى أنحاء العالم والتى تعد بالآلاف، وكثير منها خاص بالألحان لاتوجد بها أية إشارة عن علامات موسيقية سوى مخطوطة واحدة فى مكتبة جون رايلاندز بمانشستر Jonn Ryhlands Library Manchester ويها بعض علامات قليلة ظن أنها علامات موسيقية ولكن لم يعترف المرجوم الاستاذ كرون «prof. crum» - عالم

اللغة القبطية العالمى الأول - بأنها علامات موسيقية.

الحنان اخرى

وكما ذكرنا من قبل أن الألحان الموجودة لم يذكر التاريخ أسماء واضعها إلا القليل، ولكن يقال بالتواتر أن ديموس القيصر - المعاصر للأنبا أنطاسيوس الرسولى - كان من واضعى الألحان ، كما يقال أن أنطاسيوس نفسه هو الذى وضع لحن أو موتوجانيس، بينما تنسبه الكنيسة اليونانية إلى أحد أباطرتها.

ويقرب عدد الألحان جميعها من ثلاثمائة لحن بين كبير وصغير، ومنها ما هو نصه بالقبطية وما هو نصه باليونانية القيمة ولكن موسيقاها كلها قبطية إلا النادر منها فموسيقاها يونانية، هذا بالإضافة إلا ما قد أضافه الأنبا كيرلس الرابع من ألحان قليلة يونانية جميلة لعيدى الميلاذ والقيامة المجيدين. وكل الطقوس الكنسية عندنا من تسبحة ورفق بخور عشية وياكر والقداس والأعياد والصيغيات لها ألحان خاصة تختلف باختلاف المواسم خاصة، وكثير من الألحان يقال مرة واحدة فى السنة، أى وضع لمناسبة وهذا دليل على أن الكنيسة القبطية كنيسة موسيقية فالحقس القبطى مع ألحانه يصور على مدار السنة مجريات حياة المهدين القديم والجديد أى المسيحية أجمل تصوير.

وجدير بالذكر أن تشير إلى أن كل الألحان الكنسية القبطية المستعملة الآن قد ذكرها كلها أبو البركات بن كبير شمس الرئاسة فى موسوعته «مصباح الظلمة» وإيضاح الخدمة عام ١٢٢٠م، وطبعاً كانت تستخدم قبل عهده. وبالنسبة فإن علماء القبطيات استعدوا معلومات هامة من هذه الموسوعة.

الألحان الحزينة والألحان المفرحة

أن الألحان الحزينة تجعل الروابط الدنيوية للنفس

البشرية تتلاشى زاهدة فى العالميات وحياة هذه الدنيا، ومنها ما يحطم النفس الطاغية المسترسلة فى الخطيئة . أما الألحان المفرحة فلها نشوة روحية عظيمة وتشعر الإنسان أن نعيم الروحانيات أسمى من كل ماديات هذه الدنيا.

ويصفه عامة يجب أن تردد هذه الألحان بأصوات موهوبة، مع روحانية حقة فترفع الإنسان إلى عوالم السمائيات، ولكن من المؤسف رغم غنى الكنيسة بالألحان القبطية ذات المستوى الرفيع، أن يتجه بعضهم فى اجتماعات دينية إلى استعمال تراتيل غربية عن طقوسنا ركيكة الملمنى وبسطحية فنياً، ومنها ما أخذت موسيقاها من موسيقى وضعت لأغان غير دينية بعيدة كل البعد عن المبادئ، القويمة ويطبقون على نغماتها النصوص المسيحية.

طقس اليمصخة

فى أيام اليمصخة المقدسة كان المتبع أن يقرأ الكتاب المقدس فى عهديه، ويسار هذا التقليد إلى أيام البابا غبريال بن تريك البطريرك السبعين، الذى وضع ترتيب طقس اليمصخة المقدسة الذى يجرى حتى الآن. وبعض المصادر التى وردت فى بعض كتب آباء القرن الرابع وما بعده ذكرت أنه كانت تقرأ فى هذا الأسبوع وعيد القيامة عدة فصول مختارة من العهد القديم والعهد الجديد عن الام السيد المسيح وقيامته المقدسة.

اللغة والترنيم بها

يقال عن اللغة الإيطالية إنها لغة المسرح والفناء، ويقال عن اللغة الفرنسية إنها لغة الصالون، أما أنا فنقول عن اللغة القبطية أنها لغة الصلاة. وأن ميزة هذه اللغة أن أغلب كلماتها تحتوى على حروف متحركة كثيرة تؤدى إلى سهولة اللفظ وجمال الفناء . وأكرر مرة أخرى

انه لهذا السبب تفقد أنغام هذه اللغة عندما تنقل إلى لغة أخرى ٧٠٪ على الأقل من أصولها الموسيقية.

والأهمية هذه اللغة وموسيقاها وعذوبتها وسهولتها يجب تعليمها للأطفال منذ نشأتهم وذلك للحفاظ على جمال طقوس الكنيسة وتراثنا المصرى.

طقس الهيكل والمجتمع

● كان عند العبرانيين طقسان موسيقيان هما :

طقس الهيكل ويستخدم جميع الآلات الموسيقية فى ذلك الوقت . وطقس المجمع وكان يستخدم الموسيقى الصوتية البحت .

● وعندما بشر الرسل الاطهار بالمسيحية فى أنحاء المسكونة، اختاروا طقس المجمع اليهودى وهو الصوتى البحت. وأثبت قانون (رقم ثمانين) لإكليمنس السكندرى منع دخول واستعمال الآلات الموسيقية فى الكنيسة.

● فمثلا كان المتبع فى موكب الإمبراطور من قصره إلى الكنيسة أن يعزف على الأرغن^(٩) للماني، وعندما يقتربون من الكنيسة يترك الأرغن على بعد منها تثبيتا للطقس الكنسى الموسيقى الصوتى فى العبادة وهذا الطقس بعينه هو المتبع فى الكتائس القبطية واليونانية والسوريانية والروسيهحتى الآن. أما كنيسة روما فقد غيرت موسيقاها الصوتية منذ عام ١٠٠٠م. إلى موسيقى الية أى أضافت إليها الهارمونى لتوقيعها على الأرغن.

● يذكر فى كل الكتب الكنسية أن الناقوس (١٠) وهو عبارة عن جهاز خشبى كان يستخدم لضبط التريديد الجماعى فى قلة من الأبحان لا تعدو الثمانية فى كل صلوات طقوس الكنيسة القبطية. على مدار السنة كلها، وجاليا يستخدم الراف الذى عم استعماله على مدى

صلوات القداسات والأبحان، وهذا يسبب ضجيجا وإزعاجا للصلوات نفسها التى هى صلوات روحانية. تحتاج إلى الهدوء والصفاء. وقد أطلعت على جميع المراجع والمخطوطات الكنسية الطقسية الموجودة بمصر كما أطلعت على تلك الموجودة بالمكتبة الأهلية بباريس والمتحف البريطانى والموجودة أيضا فى مكتبات الفاتيكان والمانيا ، فوجدتها كلها متفقة تماما فى استخدام الناقوس كما ذكرت ولا غرابة فى أن موسيقانا الكنسية صوتية بحت وهو نفس التقليد الذى كان متبعا فى الغناء فى المعابد المصرية كما أشرت إلى ذلك من قبل.

مسيرتى مع الموسيقى الكنسية القبطية

هناك أسباب دفعتنى لأن أكرس وأهب حياتى للحفاظ على تراثنا الكنسى الموسيقى أهمها تدوينه كله بالنوتة الموسيقية الصوتية للحفاظ عليه مدى الدهر لذلك فقد سافرت عام ١٩٢٧ إلى إنجلترا وبعد بحث دقيق شرفت بمعرفة الأستاذ ارنست نيولان سميت Prof. Earnest Newlandsmith الأستاذ بالأكاديمية الموسيقية الملكية بلندن وهو مؤلف موسيقى عالمى واسمه مدون فى كل الموسوعات العالمية واتفقتنا وذلك بعقد ينص على أن يكون سفره وحضوره إلى مصر وبالعكس وإقامته وإعاشته وأتابعته على نفقتى الخاصة، على أن يضى سبعة شهور من كل سنة من أول أكتوبر إلى نهاية أبريل فى مصر لتدوين الموسيقى القبطية، واستمر هذا العمل من عام ١٩٢٨ إلى عام ١٩٣٦.

ولقد جمعت للمعلمين المشهورين من جميع أنحاء البلاد، وبعد عدة لقاءات عملية مع كل واحد منهم وقع الاختيار على المعلم ميخائيل جرجس البتانونى رئيس

وكان من بين هؤلاء العلماء، بيلا بروتوك Bella Bartok الذى يطلق عليه بيتيهوفن القرن العشرين وإيجون فلز Prof Egon Welles الذى فك رموز الموسيقى البيزنطية القديمة ومدام هيرشر كليمنص Clirance H ercher رئيسة الجمعية الموسيقية فى باريس.

وقد طلب منى هؤلاء العلماء الموسيقيون الكبار إقامة قداس فى إحدى الكنائس الأثرية، فوقع الاختيار على الكنيسة المعلقة بمارى جرجس بمصر القديمة حيث قام بصلوات القداس المرحوم القمص مرقس شنودة وكان يرد عليه المرحوم المطم ميخائيل جرجس البتانونى، فتأثر الجميع تأثراً بالغاً لدرجة أن قال الأستاذ فلز أنه لم يتأثر فى حياته بعبودية تربيد الصلوات والألحان مثلما تأثر بها فى هذا القداس، وقال آخر إذا كانت هناك موسيقى دينية تستحق الإبقاء عليها فإنها تكون الموسيقى القبطية.

ويعد ذلك طلب منى إعطاء المؤتمر عقد جلسات خاصة فى بيتى بالهرم لدراسة المسيقى القبطية لهدوء المكان، وقد تم فعلاً عقد ست جلسات. وفى إحدى المرات طلبوا إعادة بعض القطع لقوة تأثيرها وعذوبتها منها «المجمع» والتي كان يؤديها المرحوم القمص مرقس شنودة.

هذا وقد قرر المؤتمر تسجيل بعض الألحان ويعرض فقرات من القداس على اسطوانات تصدرها شركة جراما فون كومبني.

وفى عام ١٩٤٠ كونت خوارس "Choirs" من طلبة الإكليريكية بهممشة ومن شعامسة موهوبى الصوت وخورسین أحدهما من طلبة الجامعات والثاني من طالبات الجامعات.

وفى عام ١٩٤٥ أقيمت مركزاً لتسليم الألحان

مرتلى الكاتدرائية المرقسية الكبرى بكلوت بك. وكان المتبع فى العمل أن يعلى المطم ميخائيل على الأستاذ نيولان سسميث مقطعا من الكلمة أو اللحن فيبونه ويعيد قرائته، وهكذا دون أول عمل له معى وهو مردات القداس الباسيلي، الذى قام بإعادة تنويته ثلاث مرات حتى تمكن أن ينفذ إلى صميم أعماق الفن القبطى بكل دقة وكمال وهذه الطريقة أتم الأستاذ نيولاند سميت ١٦ مجلدا فى المدة المذكورة تشمل كل طقوس الكنيسة القبطية.

فى عام ١٩٣١ سافرت معه إلى إنجلترا حيث لقينا ثلاث محاضرات فى جامعات أكسفورد وكيمبردج ولندن . وفى أكسفورد قدم للمحاضرة الأستاذ جريفث Grif-fith بالأتى : جرى العرف هنا فى أكسفرد على أنه إذا شغل ثلث مقاعد القاعة بالحاشرين متعبتر المحاضرة للمقاة ناجحة أما فى هذه المحاضرة وقد شغلت مقاعد القاعة كلها . ووقف الناس فى الردة الخارجية فهى أكثر من ناجحة. وقد شهد هذه المحاضرة عالم المصريات الأستاذ بلاك مان Prof Blachman وعالم القبطيات ومؤلف قاموس قبطى إنجليزى الأستاذ كرم Prof crum ورئيس الآباء اليسوعيين فى العالم كله وديكتور اينشتين Dr. Einstein العالم الألماني الكبير وغيرهم من كبار العلماء. وقد نقل مراسلو الصحافة الأجنبية والمصرية تعقيباتهم على هذه المحاضرة إلى أنحاء العالم اعترافا بهذا الفن الكنسى الموسيقى الصوتى.

وفى عام ١٩٣٢ دعت الحكومة المصرية تسعة وعشرين من كبار الموسيقيين من ألمانيا والنمسا وفرنسا وإنجلترا والمجر وغيرها من البلدان إلى مؤتمر لدراسة الموسيقى الشرقية للتعرض بها علميا ، كما وجهت الدعوة لى ممثلا للموسيقى القبطية .

للمعلمين والشمامسة في وسط القاهرة أسند التدريس فيه إلى المعلم ميخائيل، وفي عام ١٩٥٠ قصرت الدراسة فيه على كبار المعلمين لتثبيت الألحان.

وفي عام ١٩٥٤ قامت نخبة من كبار المهتمين بالقطبيات في إلقاء محاضرات في ميادين قبطية متعددة بالقاعة اليوسابية، وكان ذلك تمهيدا لتأسيس معهد الدراسات القبطية عام ١٩٥٥، الذي اشترك في تأسيسه المرحومون د. عزيز سوريال و د. سمالي جبره و د. مراد كامل و د. صابر جبره .. وشخصي .

وقد توليت فيه رئاسة قسم الموسيقى والألحان ونقلت نواة الأستاذي الذي أسسته من قبل في كنيسة قصرية الريحان بمصر القديمة واستكملات تجهيزاته في معهد الدراسات، وبدأت بتسجيل الألحان وكل طقوس الكنيسة بواسطة المرحوم ميخائيل، ونشرت بعد ذلك بأصوات موهوبة على اشرفه «كاسيتات» يبلغ عدد الذي أنجز منها سبعة وأربعين شريطا .

الهوامش :

وفي عام ١٩٧٠ دعوت العلامة الموسيقية المجرية د. مارجيت توت Dr. Margit Tóth للتعاون في استكمال القداس الباسيلي الذي كان الأستاذ نيل لاند سميت أعد مرداته وجزءا من بداية كل قطعة خاصة بالكاهن و استمر العمل حتى تم القداس بكل الحانه بالنوثة الموسيقية الصوتية شاملا النص باللفات القبطية والإنجليزية والعربية، ويقتظر نشره قريبا .

وفي عام ١٩٨٩ دعيت إذاعة برلين والخويس لزيارة ألمانيا لسماع الموسيقى الكنسية القبطية وتسجيل بعض قطع منها. وقد اهتم المختصون الألمان بهذا الفن وأبدوا إعجابهم به.

وفي عام ١٩٩٢ أعدت كل إنتاجي إلى مكتبة الكونجرس بواشنطن «التي تحوى أكثر من ٨٠ مليون كتاب» وذلك لحفظها على مدى الأجيال بالوسائل التكنولوجية الحديثة.

- (١) ما ذكره يوسابيوس عن فيلو في كتابه الإنسانية . Humanity .
- (٢) وصلت هذه المعلومات بالتواتر.
- (٣) وقد استمر هذا التقليد في المكفوفين الذين يرتلون القرآن الكريم (المحرر) .
- (٤) وفي الإنشاد الديني الاسلامي (المحرر) .
- (٥) يرجع إلى كتاب خدمة الشماس لمعرفة الحان كل من هذه الطقوس.
- (٦) لم شتمعله الكنيسة القبطية.
- (٧) جدير بالذكر أن المعلم تولا اشترك مع عريان جرجس مفتاح في وضع كتاب خدمة الشماس عام ١٨٥٨م. وجدير بالذكر أيضا أن المعلم تولا قد ألف نشيدا جميلا باللغة القبطية لقاء على مسامح الخديوي إسماعيل .
- (٨) وضع فيديموس أول طريقة لتعليم المكفوفين قبل برايل.
- (٩) الأوغن الماني اخترعه استكتراني علم ٣٠٠ ق.م.
- (١٠) يوجد النافوس في المتحف للنبلى.



ثقافتنا القومية فى العصر القبطى

تاريخ التربية هو قصة الثقافة الإنسانية فى استمرارها وتطورها وتغيرها عبر الأجيال وفى استخدامها لختلف المؤسسات والأجهزة والوسائل عن طريق الملاحظة والممارسة والتعليم المباشر وغير المباشر ولا نظن أن حضارة ما قد ازدهرت وامتلات بألوان الثقافة التى تميزت بالعمق والشمول كالحضارة المصرية. ذلك أنها تضمنت من القيم والمثل العليا ما انسحب على جميع وجوه التعامل من سياسية واجتماعية واقتصادية وعلمية. لذلك كان طبيعيا أن يحظى تاريخ هذه الحضارة باهتمام المصريين والأجانب على السواء. وبالتالي حظى باهتمامهم تاريخ الثقافة والتربية حتى غطت دراساتهم فى هذا الفرع الأخير معظم عصور التاريخ المصرى فيما عدا فترة واحدة هي فترة العصر القبطى التى ندرسها فى بحثنا هذا. وفى تاريخ التربية فى الأزمنة القديمة وضع الأستاذ الدكتور عبد العزيز صالح رسالته فى الآثار والحضارة المصرية القديمة عن: «التربية والتعليم فى مصر القديمة» فى يوليو سنة ١٩٥٦م. وفى الموضوع ذاته كان الأستاذ الدكتور عبد المنعم أبو بكر الأثرى والمؤرخ المعروف قد ألقى محاضرة نشرت فى اللجنة الاجتماعية لأسبوع شباب الجامعات سنة ١٩٦٥م بعنوان «التعليم وأهدافه عند المصريين القدماء» وكانت هذه - على ما أعلم - أول دراسة باللغة العربية تعالج هذا الموضوع بطريقة مباشرة. وأقصد بالطريقة المباشرة أن كثيرين غير الدكتور أبو بكر قد عالجوا موضوع الثقافة المصرية القديمة، وربما موضوع المدارس المصرية القديمة، لكن دراساتهم جاءت ضمن مؤلفات شاملة لأنواع أخرى من الدراسات (١).

أستاذ أصول التربية - جامعة حلوان (سابقا) والمضو المشارك فى تحرير دائرة المعارف القبطية وأستاذ التربية بمعهد الدراسات القبطية .

من مؤلفاته

١ - تاريخ التربية المصرية فى العصر القبطى (درجة الماجستير من جامعة عين شمس)

٢ - صياغة التعليم المصرى الحديث (فى سلسلة مصر النهضة إشراف د. يوتان لبيب - الهيئة العامة للكتاب) .

من العهد الطولوني حتى العهد العثماني وهي مسافة كبيرة من الزمن لا شك أنها تدع الفرصة كافية لصرحى تؤدي دوراً هاماً على مسرح الحياة الإسلامية الجديدة وتثبت للعالم الإسلامى أيضاً أنها ذات شخصية عظيمة لا تقل فى عظمتها عن شخصية مصر الفرعونية القديمة.... وهنا نلاحظ أن المؤلف يذكر مصر الفرعونية ومصر الإسلامية وينسب مصر القبطية وكنتسها النونية

أما تاريخ التعليم فى العصر العثمانى، ثم فى مصر الحديثة فقد تكفل بكتابه الأستاذ الدكتور أحمد عزت عبد الكريم فى مؤلفيه الكبيرين «تاريخ التعليم فى عصر محمد على»، و «تاريخ التعليم منذ نهاية عصر محمد على حتى أوائل عصر توفيق»، وفى هذا الجزء الأخير يذكر الأستاذ المؤرخ عن التعليم عند القبط صفحة ٨٣٢ «أنه كانت لهم كتاباتهم المسلمين كمانشبهها درجة ثقافة . القائم عليهم، ثم يتحدث عن حركة التنوير واليقظة الكبرى التى قام بها البابا كيرلس الرابع أبو الإصلاح فى أواسط القرن ١٩ ليس للقبط فقط بل وللأمة كلها فيقول: «وكان كيرلس الرابع يقبل ب مدرسته (يقصد مدرسة الأقباط الكبرى بالأزبكية) التلاميذ على اختلاف جنسياتهم ومذاهبهم ويصرف لهم الكتب والأوراق مجاناً» بل أن الأستاذ المؤرخ يرى أن هذه المدرسة كانت «مركزاً لحفظ القومية المصرية - قومية أهل البلاد - فى أواسط القرن ١٩ إزاء الكلية البروتستانتية التى أنشأها الأميركان بأسبوعه والمتأمل فى هذه الحركة يجد أنه من الصعب أن تكون قد نبتت فجأة فى القرن ١٨ أو ١٩ ولكنها تمتد إلى العصر القبطى فى فجر المسيحية حين كانت هذه الكتابات ملحقة بالكنايس والأديرة، وما حركة كيرلس الرابع فى القرن ١٩ لحفظ القومية المصرية إلا

وعن التربية الإسلامية بوجه عام قدم الأستاذ الدكتور أحمد شلبي مؤلفه فى «تاريخ التربية الإسلامية» سنة ١٩٥٢م وهو ترجمة لرسائله التى قدمها بالإنجليزية إلى جامعة كامبردج وطبعتها جامعة القاهرة مرتين سنة ١٩٥٣ وسنة ١٩٦٠. وقد خصت هذه الرسالة التربية فى مصر بعناية واضحة فدرست التعليم فى الأزهر الذى اتخذ صورة الجامعة لا المسجد فحسب. على أن التعليم فى الأزهر وفى العصر الفاطمى بوجه عام، قد حظى بدراسة خاصة قام بها الأستاذ خطاب عطية على فى رسالته التى قدمها سنة ١٩٤٧ عن «التعليم فى مصر فى العصر الفاطمى الأول» وقد حددته بالقرنين العاشر والحادى عشر (بين سنة ٩٦٨م، سنة ١٠٧٢م) وبه مقدمة شاملة يدرج فيها الباحث للتعليم فى مصر منذ دخول الإسلام فى القرن السابع حتى عهد الدولة الأخشيدية فى القرن العاشر. هنا نقف عند ملاحظة فى أساس بحثنا هذا: أن المؤلف رغم أن موضوع دراسته عن «التعليم فى العصر الفاطمى»، ورغم مقدمته عن تطور التعليم منذ دخول الإسلام، فإنه لم يذكر شيئاً عن التعليم عند القبط مع أن العصر الفاطمى يعتبر فى عمومهِ بالنسبة للقبط عصر ازدهار نسبي لأهليهم ومدارسهم وكان يجب على من يتصدى للتأريخ للتعليم منذ الفتح العربى لمصر أن يشير إلى التعليم عند القبط و الملاحظة نفسها نلاحظها على كتاب الأستاذ الدكتور عبد اللطيف حمزة «الحركة الفكرية فى العصرين الأيوبي والمملوكى» الذى صدر فى فبراير سنة ١٩٥٧م أن يذكر المؤلف عبارة تستدعى الملاحظة فيقول فى صفحة ٢١٩: «أن مصر تمتعت باستقلالها نحو سبعة قرون من سنة ٢٥٤ حتى سنة ٩٢٢ أى

صورة مكررة لحركة القديس الأنبا شنودة مؤسس نظام المتوحدين في القرن الخامس وهي الحركة التي استهدفت المحافظة على شخصية مصر وتخليصها من التأثيرات الثقافية واللغوية البيزنطية مما يمكن اعتباره حركة استقلالية تحريرية في ذلك الوقت المبكر، وهذا يؤكد رأينا في أن التراث التربوي المصري ثراث متصل - كما سنرى - لم ينقطع في عصر من عصوره التاريخية، ومن ثم وجب الاهتمام بدراسة الحلقة الباقية في سلسلة تاريخنا التربوي القومي ونعني به العصر القبطي. وتكمل دراسة الدكتور عزت عبدالكريم الرسالة إلى قدمتها الأستاذة زينب محمد فريد سنة ١٩٦٢ بقسم أصول التربية بجامعة عين شمس وموضوعها «تطور تعليم البنت في مصر في العصر الحديث» وفيها أشارت الباحثة إلى مدارس البنات التي كانت للبابا كيرلس الرابع فخل السبق في إنشائها في عصر سعيد حوالي سنة ١٨٥٨م ومساهمت بذلك في إثارة الأمة كلها وسلخها عن الظلام الذي كانت تعيش فيه.

فالحلقة الثانية التي نغنيها إنن في سلسلة تاريخنا التربوي القومي هي الخاصة بالعصر القبطي. يقول الأستاذ الدكتور حسين فوزي في كتابه «سندباد مصري»: «إن تاريخ مصر - في طريقة كتابته - مازال شذوياً مقطعاً لا ترى في فصوله أكثر من التتابع التاريخي، فهي فصول لا تكاد تجمعها صلة أشبه بمجموعة قصص لأكثر من مؤلف». ثم يقول: «والقارىء العام لا يجد بين يديه تاريخاً للحقبة المسيحية يبسط له أمور العقيدة لأن المؤرخ المسلم يتحرج من الدخول في بعض التفاصيل كما يتحرج المؤرخ القبطي من التبسط فيها إذا كان يكتب لوالديه جميعاً وغالبيتهم من

المسلمين. وبذلك ظلت الحقبة المسيحية في شبه ظلام تاريخي»^(٧) فقد اعتاد بعض المؤرخين إمعاجها ضمن العصر اليوناني - الروماني، بينما يسميها البعض الآخر العصر البيزنطي، وقد يسميها فريق ثالث العصر البيزنطي - القبطي، ومن هنا جرى الرأي على تقسيم عصور التاريخ المصري إلى: العصر الفرعوني، العصر اليوناني، فالعصر البيزنطي الروماني حتى عهد بقلديانوس ثم العصر البيزنطي فالعصر الإسلامي ثم العصر العثماني فالعصر الحديث دون أى ذكر للعصر القبطي. وعندى أن هذا التقسيم أصبح في أشد الحاجة إلى المراجعة وإعادة التوبيع خاصة ونحن الآن بصدد إعادة كتابة تاريخنا الحديث والأجد أن نعيد كتابة تاريخنا كله ونبرزه من ناحيته الشعبية القومية. فقد جرى المؤرخون على نسبة تاريخنا إلى الحاكم، وكان من نتائج ذلك أن أهمل نصيب الشعب وأهمل بالتالي بيان دوره الحقيقي في بناء مجتمعه، ولعل العصر القبطي المسيحي من أوضح المراحل التي بان فيها هذا الإهمال. نك أننا إذ اعتبرنا العهد الشعبي لمصري يبدأ منذ دخول الإسكندر سنة ٣٣٢ ق. م، فعنى ذلك أن الحاكم الأجنبي كان له النفوذ في النواحي السياسية والاقتصادية والعسكرية، أما الحياة الشعبية فقد استمر تيارها غير منقطع إذ واصل المصريون عباداتهم ومهنهم وتابعوا التمسك بعبادتهم وتقاليدهم ولفتهم، فلما جاءت المسيحية نحو سنة ٦٠م اعتنقها الشعب دون الحاكم، وكان ذلك إيذاناً بقيام صراع عنيف بين الأجنبي المتسلط بوثنيته وبين الشعب صاحب البلاد الأصلي بديانته الجديدة. وظلت الثقافة اليونانية سائدة كلغة للحاكم ولغة للعلم ولغة للعالم المتحضر في ذلك الوقت حتى أواخر

خصائص ومميزات جديدة تختلف كل الاختلاف عن خصائص القرون الثلاثة السابقة لها منذ دخول المسيحية مصر، يؤيد ذلك أنه في منتصف القرن الخامس ظهر على صفحة تاريخنا القومي الأنبا شنودة القديس والأنيب والديري المعروف، وإذا بعظاته وكتاباتاته الأدبية، التي كانت باللهجة القبطية الصعيدية، تكتمل فيها اللغة القبطية عبارة ومعنى، وتأخذ بفضلها مرحلة نمو جديدة، ولا عجب فاللغة كالكائن الحي قابلة للنمو والتشكيل وفقا لحاجات ومستلزمات كل عصر. بل لقد زاد شنودة على ذلك فعمل في غير توان على تطوير لفته القبطية القومية من كل إضافات أو مستحدثات يونانية غريبة . وكان طبعياً أن تصبح اللغة القبطية هي لغة الكنيسة والشعب بل لغة الدولة أيضاً إذ أصبحت العقود والرسائل والأوامر الرسمية تكتب باللغتين اليونانية والقبطية .

على أن خصائص هذا العصر لم تقف عند حد العامل اللغوي والتعليمي، وإنما جمعت إلى جانب ذلك وضوح الشخصية المعنوية المصرية في الباباوات المصريين ، وتبلور حركة الكفاح الوطني ضد بيزنطة في قيادتهم الدينية والوطنية. وكانت المجامع المسكونية ميدانا ضخماً للصراع القومي الذي اتخذ شكلاً دينياً بين هؤلاء الباباوات وبين الشيورقراطية البيزنطية. وفي هذه المجامع استطاعت الكنيسة المصرية أن تقدم للعالم المسيحي فلسفة مسيحية قائمة على مذهب الطبيعة الواحدة كما قدمت نقطة البدء للإيمان المسيحي في قانون الإيمان الذي وضعه القديس أثناسيوس في مجمع نيقية سنة ٣٢٥م محاصراً بالوروخين إلى اعتبار نصر الأرثوذكسية

القرن الثاني. وإذا بالمصريين ينجحون بفضل عالمهم الكبير بتيقيوس في تطوير لغتهم المصرية إلى شكل جديد هو اللغة القبطية التي تعتبر الصورة الأخيرة لتطور اللغة المصرية القديمة. إلى هذه اللغة تترجم الكتاب المقدس، وكتابات الآباء، وسير القديسين والبطاركة والشهداء، وتعاليم الكنيسة. فإذا افترضنا انقضاء قرن من الزمان بين كشف الأبجدية القبطية الجديدة، وبين ظهور ثمارها الأدبية والأدبية أمكن اعتبار أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع مرحلة تحول ثقافي واضح في التاريخ المصري القومي هي بداية العصر القبطي المسيحي الذي صاحب صدور مرسوم التسامح الديني الذي أصدره الإمبراطور قسطنطين سنة ٣١٣ م. أما اجتماعياً وروحياً فتتميز بزيادة عدد المسيحيين المصريين، واكتمال نظام الكنيسة الرعوي الذي حدد معالم جديدة بارزة للحياة المصرية لم تكن موجودة في القرون الثلاثة الأولى. وفي ضوء هذه الاعتبارات كلها يمكن القول بأن عصر سيادة الثقافة الإغريقية ينتهي عند نهاية القرن الثالث.

أما أوائل القرن الرابع فيمكن اعتبارها بداية العصر القبطي المسيحي الذي يستمر حتى أوائل القرن الثامن حين جد تحول ثنائي آخر هو التحول إلى اللغة العربية كلفة رسمية للداوين وكان ذلك إيذاناً بمرحلة تحول جديدة ظهرت نتائجها في أواخر القرن العاشر، حين وضع أول كتاب في تاريخ البطاركة باللغة العربية، مترجماً عن اللسانين اليوناني والقبطي على حد تعبير مؤرخ البطاركة المشهور ساويرس بن المقفع. وفي القرن الثاني عشر تترجم القداش لأول مرة إلى اللغة العربية، فالفترة إذن من أوائل القرن الرابع حتى أوائل الثامن ممتدة حتى نهاية العاشر، بما وضع فيها من

فى تلك الوقت نصر للإسكندرية. ومن سمات هذا العصر البارزة فى حياة مصر كذلك ظهور الرهينة التى تتبع فى صميمها من تعاليم المسيحية إلا أنها تبلورت واتضحت فى صحارى مصر حيث وضعت قوانينها الأولى. ومن مصر انتقلت الرهبانية إلى العالم المسيحى، وظلت الأديرة طوال العصور الوسطى مراكز حفظت لنا معالم الثقافة الإنسانية .

بهذه الخصائص والسمات التاريخية تميّزت الفترة بين أوائل القرن الرابع حتى أوائل القرن الثامن فى التاريخ المصرى ، وهى سمات وخصائص دينية ووطنية واجتماعية تختلف اختلافًا واضحًا و متميزًا عن خصائص العصرين السابق واللاحق لها وهذا ما يجعلنا ننظر إليها كمرحلة تاريخية قائمة بذاتها نسميها العصر القبطى المسيحى.

والحقيقة إن هذه الخصائص نتقلنا إلى النماذج فى الشخصية المصرية والعقلية المصرية بل نتقلنا إلى دراسة التكوين الثقافى للمصريين فنلاحظ أن هذه العقلية كان لها دائما مكان الريادة والقيادة ذلك أنها تميزت بخاصيتين واضحتين لم تتجسدا فى الكثير من الشعوب القديمة وتعنى بهما : القدرة على الضبط والتضيق، والنزوع إلى التكميل، وهى النزعة التى جعلت المصريين دائما ينتهزون إلى شىء ذى بال، شىء له خطورته وأثاره ليس مجتمعهم وحياتهم هم فحسب، بل على المجتمع الإنسانى كله. فمصر القديمة بحضارتها واكتشافاتها العلمية والدينية، وما وصلت إليه من قيم خلقية واجتماعية كانت بلا منازع رائدة بل قائدة لشعوب العالم القديم. هذه الريادة لم تات عفوا وإنما كانت

وراءها عقلية منظمة ومنظمة لما يحيط بها من ظواهر الكون وأسراره. عقلية تمكنت من كشف مفاتيح التعبير عن الحياة والفكر بل المصير أيضا . فالمصريون كانوا أول شعب اكتشف الكتابة، وكانوا أول شعب وضع تقويما مضبوطة قائما على أسس فلكية ثابتة. والمثال فى هذين الاكتشافين يجد أن الكتابة، وما يستتبعها من وضع الأبجدية، هى فى حقيقتها عملية ضبط وتنظيم للتفكير والتعبير فى المجتمع الإنسانى، أما التقويم فهو عملية ضبط أخرى للحياة على مستوى العالم كله، وقد انتقل أثره إلى ترتيب الفصول وتنظيم كل الأعمال المتصلة بالزراعة، وأدى بالتالى إلى تحديد أعياد الآلهة التى جعل منها المصريون وسائل ربط محكم بين حياتهم الأرضية ومصيرهم الأبدى. أما نزعتهم إلى الكمال فعمل وصولهم إلى فكرة التوحيد على يد أختنا تون، وإمكان تصورهم لفكرة البعث بعد الموت فيهم الدليل ، أقوى الدليل، على صحة هذا الرأى فهم لم ينتهوا بمطافهم للفكر، ومطافهم الدينى عند حدود حياتهم الأرضية، وإنما انطلقوا إلى بقية الصورة يكمّلونها فى حياة أخرى اعتبروها الحلقة الثانية لدورة الحياة الإنسانية. والمحقق فى عمق فكرة البعث يلحظ أنها أقوى حافز لضبط السلوك الإنسانى لأن المصريين يربطوا، فى قوة، وعمق اقتناع، بين البعث والتمسك بعد الموت . فالعقلية التى نزعت إلى إلى الضبط والتنظيم، سواء فى الحياة على هذه الأرض ، أو فى الحياة بعد الموت، هى ذاتها التى انطلقت إلى التكميل وإعطاء الحياة الإنسانية شكلها التكاملى. وهذه النزعة ظهرت أيضا فيما اصطنعوه من فنون مختلفة خاصة بالصناعة، وكل ألوان الحضارة المادية، فإن عقليتهم للمنظمة. كفلت لهم الوصول إلى

قد استعان بها إلى جانب الحروف السبعة الديموطيقية ليجعل منها ابجدية جديدة متكاملة فإنه لم يكن متطفاً بل رد الشيء إلى أصحابه .

لكن العقلية المصرية لم تنف عن هذا الحد، ولم يكن معقولاً أن تنف عن هذا الحد، وإنما تعدته كعانتها إلى سائر النواحي المرتبطة بالحياة الأرضية، والحياة الأخرى خاصة وقد وجدت في المسيحية مبدأ البعث والحساب بعد الموت.

فكما قدم الفكر المصري القديم تقويماً شاملاً وتقسيمياً وأضحاً للفصول، قدم الفكر المصري في العصر المسيحي «حساب» للأعياد وخاصة «عيد القيامة» وما يرتبط به من فترات الصيام السابقة واللاحقة، وزاد على ذلك أن وضع نظاماً فريداً للقراءات الكنسية تشمل فصول الأناجيل التي تتلف مع المناسبات المختلفة، وما يرتبط بها من عظات وتعاليم، حتى كان القرن الرابع الميلادي حين اختلطت العقائد المسيحية في فكر بعض المسيحيين، فلم يجد أساقفة العالم المسيحي في مجمعهم المسكوني الأول المنعقد سنة ٣٢٥م سرى الفيلسوف المصري صاحب الماضي العملاق في التفكير المنظم العميق ليجأوا إليه عسى أن يصل بهم كماداته إلى شاطئ الأمان فكان أن وضع القديس أنثاسيوس، رئيس الشمامسة المصري، في عهد البابا الكسندروس البابا التاسع عشر، قانون الإيمان الذي اعتبره المجمع إطار العقيدة المسيحية، ونقطة البدء للإيمان المسيحي. ووصول الفكر المصري المسيحي إلى هذا القانون سبقتة في الواقع محاولات كثيرة جزئية في الرد على أصحاب البدع الذين تخبطوا في فهم العقيدة المسيحية منذ القرن

الأدوات والآلات بل إلى المعادلات الرياضية والعلمية في سائر النواحي الهندسية والميكانيكية فكان طبيعياً أن يسبقوا العالم بما تم على أيديهم من اكتمال الكثير من مظاهر الحضارة الإنسانية أي أن الأمر إن لم يعد مجرد «مشكلات» تقابلهم فيعملوا على حلها، وإنما كان أعمق من ذلك بكثير، أنه يتصل بطبيعة عقليتهم وتكوينهم الفكري ذاته ولا فهل كان تفكير أحناتون الديني الذي أوصله إلى نظرية التوحيد حلاً لمشكلة؟ إنما هي عقلية خاصة تميز بها هذا الشعب على مدى عصوره التاريخية كلها حتى وقتنا الحاضر. وقد دللنا على ذلك من حياة مصر القديمة. والآن نتقل إلى مصر المسيحية نبحت فيها معاً عن الأدلة على صدق هذه النظرية فنلاحظ أن العقلية المصرية واصلت التعبير عن وجودها في صدق وعمق وإيمان. ففي أواخر القرن الثاني الميلادي، وعلى عهد البابا ديمتريوس الكرام - البابا الثاني عشر - وكانت العقلية المصرية. قد هضمت الفكر المسيحي، وتعمقت فيه، نجدها تتمثل ثم تبلوره في قوالب جديدة سرعان ما قبلتها الشعوب الأخرى في يسر وافتتاح. ففي أواخر القرن الثاني الميلادي وصل الفكر المصري المسيحي إلى وضع الأبجدية القبطية وهي عملية ضبط أخرى للغة المصرية القديمة، تميزت بالتبسيط الذي أمكن به التحقق من الصور الكثيرة المتباينة التي كان يكتب بها المصريون القدماء. حقيقة أن الأبجدية القبطية قامت على ٢٥ حرفاً يونانية لكن هذه الحروف اليونانية هي في أصلها حروف مصرية قطعت رحلة طويلة من ضفاف النيل إلى الفينيقيين على شواطئ البحر المتوسط، ومنهم إلى اليونان، ثم عادت مرة أخرى إلينا. أي أنها لم تكن غريبة علينا وإنما من وضعنا، فإذا كان الفكر المصري

الأول، فكانت «الإسكندرية» تؤدي دائماً دور المفسر والموضح والمصحح أي دور المعلم، إلى أن أنكر أريوس الهوية السيد للمسيح، وإذا بمحاولات الإسكندرية السبائية كلها تتبلور وتتجمع لتثمر قانون الإيمان الذي اعتنقته كل كنائس العالم المسيحي وجعلته جزءاً أصيلاً من صميم عبادتها واعترافها.

ومن أدلة نجاح العقليّة المصرية في الوصول إلى التنظيم والتكامل أن كنيسة الإسكندرية كانت أولى الكنائس التي وصلت إلى وضع النظام الرعوي الذي يبدأ من الأسقف وينتهي إلى الشماس وعنها أخذت بقية الكراسي الرسولية روما وإنطاكية وغيرها. كذلك فكرة تقسيم الكنيسة إلى خوارس أو صفوف لتنظيم وضع المؤمنين كل حسب حالته ومستواه الروحي لا الاجتماعي وهوما جرت عليه بعض الكنائس في أوروبا.

أما الفزعة إلى التكامل فقد ظهرت في فكرة الاتعزال عن الدنيا لتكريس الحياة كلها للعبادة، فإذا كان المصريون القدماء قد أكملوا بفكرهم الديني واعتقادهم بالحياة بعد الموت صورة الحياة الإنسانية، فإن المصريين المسيحيين قد نزعوا إلى كمال الحياة الروحية وهم بعد على الأرض باتجاههم إلى النشك والتقشف بحثاً وراء أعماق الفضيلة للشخصية الفردية، واستجلاء لعوامل الكمال الإلهي داخل النفس الإنسانية، أي أن الرهينة وإن تعددت الدوافع إليها فإنها في صميمها محاولة للوصول إلى الكمال الروحي بدأ بها المصريون ليقدموا ليلاً جديداً على اتجاههم الأصلي لحياة الكمال.

هذا الاتجاه نفسه نجد الأدلة الصادرة عليه في مصر الإسلامية. فالتصوف الإسلاميون في مصر ومحاولات

الوصول إلى المذاهب الإسلامية المبينة لتفاصيل العقيدة ذاتها، هذه كلها ترتبط بحقيقة الفكر المصري وطبيعته المنظمة، بل أن تطور الجامع الأزهر في القاهرة جعل منها بعد ذلك العاصمة الأولى للعالم الإسلامي.

يقول الأستاذ أمين الخولي «أن الشخصية المصرية الدينية قد هيأت لمصر المشاركة في الأيمان الكبرى بمعرفتها ولقائها وتقبلها في أناة ووقظة وتمكينها من الحياة في بيئتها الاعتقادية ثم الوقوف إلى جانبها بعد التمثيل الصحيح لها وقوف المستشهد العميق الإيمان» (٣).

هذا الفكر المصري العملاق الذي تميز بهذه الخصائص المميزة كان طبيعياً أن تكون له دائماً القيادة والريادة فكما كانت مصر زعيمة العلم والحضارة بين الشعوب القديمة، وإلى جامعتها بهليوبوليس يأتي الفلاسفة والعلماء ليزدانوا حكمة وعلماً، فقد كانت مصر المسيحية، التي انعقد لها بوابتها لواء القيادة الدينية فيما قاموا به من رد على الهرطقة، ومن قيادة الجامع المسكونية، ومن تأسيس مدرسة الإسكندرية المسيحية التي كانت جامعة للطلاب المسيحيين من كل الاقطار. وكذلك احتلت مصر في العصور الوسطى هذا المكان أيضاً فقد تشكلت بمصر هجوم الصليبيين وإحباط محاولاتهم ثم وضع حد لهجبة الغول بعد أن دمروا أو كادوا يدمرون معالم الحضارة الإنسانية في الشرق الأوسط.

وأهل مصر الحديثة، مصر اليوم، تؤكد صديق هذا الرأي إذ تعتبر بحق، في مرحلتنا التاريخية المعاصرة رائدة الشعوب العربية بل والأفريقية أيضاً.

إلى جانب المدرسة الأفرنجية ، مدرسة المستعمر ، ويتنوع مظاهر الصراع بين المدرسين يمكن الكشف عن الكثير من المذاهب الفلسفية الفكرية والدينية والعلماء المصريين الذين كانوا صمام أمن للقومية المصرية بما نشره بين تلاميذهم من آراء وتعاليم. وجدير بالذكر أن إنتاج هؤلاء العلماء لم يقتصر على الدراسات اللاهوتية والعقلية وإنما اتجه أيضا إلى التأليف في التربية ومن أصدق الأمثلة على ذلك كتاب «المربي»⁽⁴⁾ لأكليمنضس الإسكندري، وهو كتاب شامل لخلفيات السلوك ، وأداب الاجتماع بالناس والتعامل معهم إلى جانب ما تضمنه من التعاليم الروحية التي احتواها الجزء الأول منه. وفيه يتحدث أكليمنضس عن السيد المسيح كرب، عن القيم والمثل التي نادى بها، عن تربيته للطفولة والأطفال، كما يكشف عن طبيعة العلاقة الروحية التي تربطنا بالله ، وأنه كلما تحررنا من رغبات الجسد ازداد ارتقاؤنا الروحي واقتربنا من النور الإلهي، ومتابعة الأعمال الصالحة في صبر ومثابرة.

أما الجزء الثاني من الكتاب فيشمل الحديث عن آداب الطعام والشراب والكلام والضحك والنوم والملبس، وعن سلوك المسيحيين في الأعياد والحفلات، إلى غير ذلك من نواحي السلوك التي تتطلبها مستلزمات حياتنا في المجتمع - وبينها ما للربى في هذا الجزء - عن التلطف بالكلمات اللطيفة، وعن المعاشرات الودية التي تفسد الضمائر السليمة.

أما الجزء الثالث فيتضمن الحديث عن الجمال الحقيقي، وأنه ليس في الملبس أو جمال الخلقة أو التزين بالجواهر وإنما في التحلي بالفضائل . وواضح أن هذا توضيح رفيع للسيدة والفتاة. ويعد ذلك يتحدث عن

ونستطيع أن نخلص من هذا كله إلى أن دراستنا للشخصية المصرية هو الأساس السليم لدراسة تاريخنا القومي، وأي قطع لهذه الدراسة، في أي مرحلة من مراحلها، يعد تشويها لتاريخنا بل لكياننا ذاته . وعلى ذلك يكون الوقت قد آن للخلص من تخبط طالما وقعنا فيه عند تقسيم تاريخنا ودراسة شخصيتنا . ويجنبنا هذا التخبط أن يضم تاريخنا الأقسام الأتية: مصر الفرعونية - مصر اليونانية - مصر القبطية المسيحية - مصر الإسلامية - مصر العثمانية - ثم مصر الحديثة.... أي أن نسبة تاريخنا يجب ألا تقسم من الآن على النسبة للحكام وإنما للعوامل الثقافية التي تبرز من خلالها الشخصية المصرية وواضح أن لكل مرحلة من هذه المراحل سماتها المميزة وأن اشتركت جميعاً في بيان وتوضيح الكيان المصري الذي أمكنه امتصاص مختلف الحضارات وتمثلها ثم التعبير عنها وإبرازها في قوالب جديدة تحمل طابعه المتميز الأصيل.

هذه الخاصية كان لها أثر كبير في إبراز الثقافة المصرية في العصر القبطي وإن كانت هذه الثقافة قد تلونت باللون المسيحي من جانب، وتأثرت بالروح الإفرنجية من جانب آخر، لكن ثمة تمايز واضح بين العصرين الإفرنجي، والقبطي المسيحي، فلكل منهما سماته التاريخية والحضارية والفكرية، وإذا كنا نؤرخ للتربية، أي نكتب تاريخنا للثقافة فعلى أساس أن هذا العصر حلقة في سلسلة تاريخ مصر القومي العام. وتاريخ التربية جزء لا يتجزأ من تطور الفكر التربوي على مدى التاريخ المصري ومما تميز به تاريخ التربية في هذه الحقبة الشعبية الدقيقة وجود المدرسة المصرية الوطنية

أضرار قضاء وقت الفراغ في الملهى فينصح الرجال أن يحرصوا على الوقت فلا يضيعوه سدى بل يجب أن يقدسوا وقت العبادة والذهاب إلى الكنيسة كما يجب أن يعتادوا ضبط حواسهم وحيوزهم. ثم يتعرض أكليمنضس لروح العلاقات التي ينبغي أن تسود الأسرة ولا يفوته أن يعرض لمعاملة الخدم معاملة ملية لأنهم بشر مثلنا .

وواضح من هذه المعاني التي طرقتها أكليمنضس أنه عني بالتوجيه الروحي والاجتماعي، وأن توجيهاته اشتملت على الكثير من نواحي السلوك الخاصة بالفرد وبالأسرة إلى جانب آداب التعامل التي نسميها بلفة المربين حسن التكيف مما يكشف عن روح التربية في ذلك العصر المتقدم.

وكان هذا الكتاب وأمثاله من كتب الآباء والمعلمين تقرأ في الكنائس لتوجيه المؤمنين إلى حياة الفضيلة وإلى روح السلوك العملي في الحياة والمجتمع، السلوك القائم على التناهي في المحبة والتسامح. فالكليس يوستين - من شعراء القرن الثالث - كان يعلم قائلا: «نحن الذين كنا نجتمع الأموال أصبحنا الآن نعاون الموزين، نحن الذين كنا نبغض ونحقد ويفتن بعضنا بعضا أصبحنا في

السميح نعيش معا في محبة وتسامح حتى أعدائنا أيضا نسامحهم». أما البابا ديونيسيوس - البابا ١٤ - فكان يعلم في منتصف القرن الثالث عن المحبة وكان يقول «ينبغي أن نعمل الخير حتى لمن لا يريده أو يستحقه».

وهذه الأمثلة - وهي على سبيل المثال لا الحصر - تكشف عن الاتجاه الإيجابي في التربية في العصر القبطي، فقد عملت بقدر الإمكان على إحاطتهم بجو روحي وخطايا سامية ومثل عليها تمفزههم إلى ممارسة الفضيلة حبا في الفضيلة ذاتها وتمثلا بالقدسين والشهداء والآباء. وكان هذا هو طابع المدرسة الأولى للملحقة بالكنيسة وطابع المدرسة المتخصصة بالإسكندرية، حيث كانت تدرس علوم المنطق والفلسفة والموسيقى والقانون واللغات إلى جانب العلوم اللاهوتية وشرح الكتاب المقدس، لكن ما هو أهم من هذا كله أن طبيعة الحياة والتربية في هذه المدرسة كانت تغلب عليها صورة العفة والجهد ضد أهواء البدن والتدريب على ضبط النفس والتسامح عن الدنيا والصفائر ليتفرغ العقل للسمو والتأمل وتصفر الروح خشوعاً واتضاعاً في حضرة الله مصدر كل فضيلة وحياة.

الهوامش :

- (١) راجع مؤلفات : بريسكو وإرمان ويثري ود. أحمد بدوي ود. أحمد فخري ود. نجيب سيهليل .
- (٢) راجع صندباد مصري ، ص ١٦٦ - ١٨٨ .
- (٣) تاريخ الحضارة المصرية، المجلد الثاني، الجزء السابع، ص ٩٣٦ .
- (٤) هذا الكتاب مترجم إلى الإنجليزية عن اليونانية بمجموعة Ante Nicene - Fathers بعنوان Pedagogy المجلد الثاني من ص ٢٠٧ - ٢٩٩ . وراجع يوسف كرم (تاريخ الفلسفة البيزنطية) ص ٢٧٠ .

فرح البحر



وتشقق بطنُ الصحراء... تجلّى وجهُ الحسن.. وشهقت ذرات الرمل
ولونُ ذهبُ الشعَرِ الشمسَ.. وغرقت أشجار الصبار - المنتظرة أبداً في بحر العينين
وتمنّت بسمات أن تتألق .. كلمات أن تنطق.. قبيلات أن تحيا
رغبت أرض الصحراء النشوى في أن تنضو عنها الثوب الذهبي وتشرع في
الرقص

.....

وتشقق بطنُ الصحراء
لمست قدم عارية وجه الأرض فمادت
رشفت وقمع رشاقتهما فترنحت الأرض.. وسكرت بالخطو
نطقت : هذا المزمر النهر العذب المتدفق يسرى في أعصاب الجو

•
وانطلقت، طارت فتعطرت الأجواء

سحب صارت سجاد للفاقة الطائرة.. بخانا من سحر وهيولى

وتصاوير من الزمن الوردى

نحو القد التياه المتكبر هرعت أنسام تشرب بوح عبير نفاذ.. أخاذ وغريب

.....

وانشأ البحر

شده الموج الراقص لما أبصر سرب وصيفات يتقدم مشرق شمس تطلع من

رحم الماء

مدت أنملة امرأة أسرة فانحسر الموج.. وهمار البحر الهادر ببساً

وخطت

فتمنى البحر المجنون المتعلّى إيقاع تنهيه أن يخلع هذا الثوب الأزرق

ليمارس كل فنون الرقص.. حكايات العشيق.. طقوس السحر.. تهاويم السكر

وسكرات الموت

فكر فى أن يدعوك كل محيطات الدنيا.. أنهار الجنة.. غدران العالم.. نار جهنم

تشهد هذا العرس.. ويقدم مائدة كنوز البحر.. ثمار القاع النادرة إليها

يشهق : ما أروعها لؤلؤة تصنع مدا تخلق كوننا!

.....



صهوة المرائي

الآن وحدك تحرك الطرق القديمة

وحبك الذكرى

ووحبك ما تبقى

الآن محض دفاتر كسلى

هي الكلمات

والقصص الحزينة والصفات

الآن تبقىء الخراب

على يدك تنام موجزة حكايا الشرق

تمضى وحدها الأسماء

والطرق المسافرة الوحيدة

في مدى الصحراء تمضي كل أغنية
ويمضي خلفها السمارُ
والعشاق والأسرار
والوطن المسافرُ
ليس غيرُ صغيرة في الريح
تنثرها المسافة ميلاً
وظلالُ إرثٍ مدينةٍ
مرمية في العمرِ
وجهُ حبيبة ينأى
ومضحكة طفلة في موعد الطرقاتِ
والضحكات.
وحدك غيرَ مكرثٍ
بمن يمضي
ومن يأتي
وحدك موجزٌ في صمتك الحجري
وحدك موجزٌ في دورة الأوقاتِ
الآن وحدك عند نافذة الطريق

وموحشٌ غُدى الذى يأتى
وتنصرف الوجوهُ إلى وجوهٍ مثقلٍ بالليلِ
تنصرف اللقى الأولى
إلى موجٍ .. إلى الأعماقِ
تنبل نشوة الأشواقِ
وحبكٌ مولعٌ بحجارةٍ وكتابٍ
ووجدك فى مدى الأيام
محضٌ توهمٌ وسرابٌ

يحلم بلا هوادة

مستفتحاً بالبحر
أوقف شرفتين يزفرون
أه .. ولقي أرجوان العاشقين
بوردةٍ وهم يطلُّ على دم
ويها ... سأقتحمُ الكلاما.

مستفحلاً في الليل
اجترحُ السنا
وأريقُ أبراج الموانئ في دمي
وارتّب القمر الصغير لها ..

غريباً أو غراماً .

البحر أبلغ دمعهُ في الأرضِ
والبحرُ ارتباكُ القلبِ ..
بين سُدَىً وبحارَيْنَ ..
يقترحون أحلاماً مجففةً
ويحترقون في الليل الهياما

البحرُ ياما !!

هاتى المرافى فى يدىك
وناولينى كُوبَ يابسةٍ
وهاتى ليلةً كُبرى
وهاتى البحرَ
هاتى البحرَ
إذ أمسى حطاماً !



الجسر

تتعلمين من البخار
وأرتدى عليكاً مفرغةً من الذكرى
عيونُ أصابعي اعتزلتْ
وتُخبرني بك الروحُ المليئة
حاصريني بالقطراتِ
أصلييني بين جذعي لسةٍ
أرق..
ويسجنني سريرٌ تحتَ ياقتهِ
لها طعمٌ بناقذتي مُحلىً ..
فؤوسُ يأتي بِاسماءٍ لها شتى..
متى رحل الجنين؟
الرقصةُ الأولى تطارده
ورائحه لوجه..
أنتَ فوق الجسر - مرتجفاً - تحاولُ
وهي تُرسلُ - دائماً - أصداها

ظل الظلال



الشارع الضيق طويل . طويل، البيوت تنشح بعمة الظلال المسائية وتجلس مطرقة ساكنة، الخطى المتعبة المثقلة تنقل على أسفلت الشارع الخالي مكتومة الديب، مخنوقة الديب، تنفذ حكماً صارماً، عاتياً، لا يرد، وعيناه تفوصان في مستنقعات مياه الأمطار حيث مرق الضوء الفارقة المرتجفة تعانى لحظات احتضارها الأخيرة .

ترى هل أدركت كل شيء، هل خمنت ما حدث؟ .. وجهها الرقيق قلق، متوتر، في عينيها أسى حائر، عيناهما تتجنبان عينيه، تهربان منهما، بسمتها مرتعشة باهتة، لحظة أن فتحت الباب وفوجئت به أطلقت صيحة فرح وارتمت على صدره فضمها بقوة، تشبث بها كملجأ أخير ووحيد، وعندما أطلت في عينيهِ أجفلت وتراجعت إلى الوراء وغاضت بسمتها، ولكنها سرعان ما ابتلعت دهشتها وحاولت أن تستعيد البسمة، أن تستبقها على شفتيها لكن التوجس وشى بنفسه، وأخذت كلماتها تسرع وتتكفى، وتتقصص، أحس بأن شيئاً عاتياً وغير منظور يقف بينهما، يباعد بينهما، كأن بيته غريباً عنه، لم يكن بيته القديم الأليف، حتى الأشياء الصغيرة، أشياءه وأشياؤها ظلت متباعدة ومحايمة، وكأنه لم يرها ولم يتعامل معها من قبل، وفي الليل كان الرماد الفاتر يثقل عروقه المسترخية التي تخافت نبضها، كانت الموجات واهنة تعجز عن دفع القاربين كل منهما نحو الآخر فظل القاربان في عمة الظلال متباعدين كل منهما وحيد بلا

تواصل، لابد أنها أدركت كل ما حدث، كانت دوماً تكتشف الأشياء بحسها العفوى، كانت تدرك كثيراً من الأمور وتصدر أحكاماً صائبة بإحساسها النقى الفطرى .. فهل أدركت سر تلك اللحظات؟

حاول أن يتكلم، فى صمت الظلال، وحين كان وجهاهما متباعدين حاول أن يتكلم، أن يحكى لها شيئاً عن تلك اللحظات، عن تلك الساعات قرن صوته فى سمعه رنيناً غريباً موحشاً، كان صوتاً لم يسمعه من قبل، وأيقن أن الكلمات التى يمكن أن تجسد تلك اللحظات لم توجد بعد فأسلم نفسه للصمت. اطل عليه وجه صديقه وهو يتكلم عن حلمه البعيد الموشى بالألوان الزاهية والبسمات والفرح، الحلم الذى كان يتمثله وهو ينصت إلى صديقه فى حب وإعجاب وكان يراه بعيداً وعصياً على التحقيق، ويرى الطريق إليه محفوفاً بالمخاطر فأغمض عينيه ونضح صدره بالمرارة، وانساب المرارة سائلاً لرجاً فى بدنه وأطرافه، هل يمكن أن تمحى أحداث تلك الليلة من ذاكرته؟

هل يمكن أن يتحرروا منها يوماً ؟ .. لو أن أحداً غيره عاش تلك اللحظات ماذا كان يمكن أن يفعل؟ اكان يملك قدرة الرفض، قدرة التجلد والتماسك برغم كل شئ؟

إنقضوا عليه فى الطريق، دفعوه بقسوة فى العربة السوداء الكبيرة ، فشلت المفاجأة وتخلخلت أطرافه واندفعت من شفتيه كلمات دهشة مبتورة متلاحقة لم يعن أحد بالرد عليها، أدرك من وجوه .. الرجال المحتشدة بقسوة باردة أنهم ينتمون إلى القوة الخفية التى تستطيع أن تفعل ما تشاء فيمن تشاء، وتذكر صديقه فحاول أن يفيق من المباغته، أن يتماسك، أن يتحكم فى وجيب قلبه وفى حركة أطرافه لكن الضباب تكاثف فى عينيه وتمزقت ملامح الوجهين اللذين يحصرانه بينهما .

فى صمت لاهث ومرجوف صعداوا به درجات المبنى الكبير، المبنى المعتم، الراسخ، الوائق بسطوة قوة غريبة، صعداوا به الدرجات القليلة، الدرجات الكثيرة، وساقوه فى مرمرات الضوء الباهر، مرمرات ضيقة لا نهاية لها، الجدران ناصعة البياض، باردة، صفيقة، ومستبدة، عشرات الأبواب الداكنة المعلقة، يشى جمودها وصمتها بما تخفيه وراءها من أسرار هائلة، من أشياء مرعبة ومهولة، والبلاط .. الملتصع تضوى فيه شفرات سيوف مسنونة، وخفق الخطى يرعش الصمت ويخلف صدى يرن رنيناً نحاسياً قاسياً، واستقبله الوجه الأسمر المعتلى فى الغرفة الواسعة ، استقبله باشاً وبدوداً كصديق قديم، وببسمه

بدأت طيبة ودافئة رحب به ، ودعاه للجلوس فاسترخت أطرافه بشئ من الراحة، بشئ من الأمان، وتحدث الوجه الأسمر حديثاً طيباً لم يع الكثير منه، وإن أحس بأنه حديث صديق شفوق، وتنبه على اسم صديقه ينطقه الرجل ويصفه بنعوت خطيرة، وينفس البسمة الرقيقة قدم إليه ورقة بيضاء وقلماً أسود :

- أكتب كل شئ

وارتجف، وتلثم دهنشاً :

- ماذا أكتب؟

- كل ما تعرفه عنه .

- لا أعرف عنه شيئاً .

والتوت البسمة فى الوجه الأسمر :

- كان صديقك

- كان مجرد صديق .

- أجل، صديق لم تشاركه العمل الهدام ولكنك تعرف الكثير عنه .

وارتعش القلم بيده، والتمتع الوجه الأسمر فى الضوء الباهر، وتمثل له الوجه الوسيم الطيب، الصديق الذى يتكلم عن أشياء تمس قلبه، وعن أشواق وأحلام هى نفس أشواقه وأحلامه ولا تنطبق عليه النعوت القاسية التى وصفه بها الوجه الأسمر .

- أكتب ما أمله عليك

وارتعد، واندفع فى عروقه سائل بارد .

- لا .. لا أعرف شيئاً عنه .

والتمتع بسمة الرجل، التمتع شفرتان حادتان قاطعتان، وجاءه الصوت صارماً وغريباً

- أكتب والا ...

والتقت الرجل صوب الباب، والفرور أحس ما يحيط به، إستشعر حصار جدران فارتجف قلبه، سقط
فى هوة عميقة بداخله

تجراً قليلاً ونظر إلى الورا فاصطدمت عيناه بقامات فارعة ممتلئة وداكنة، صعد عينيه المرجوفتين
المتوجستين على جمود القامات المتصالبة، فوجئت عيناه بهجمة الوجوه فتقهقرت، سقطت سريعاً
وانكفأت، كانت الوجوه غريبة، كانت تحتشد بقمامة صارمة مستبدة فيها شئ يجعلها غير مألوفة، وغير
إنسانية، لاشك إنه رأى هذه الوجوه من قبل، فى الشوارع، فى المقاهى، لابد أنه تبادل مع بعضها فى
لحظة ما كلاماً طيباً ولكنها بالتأكيد كانت مختلفة كثيراً عما هى عليه الآن، كانت وجوهاً يمكن أن تبسم،
أن تضحك وأن تتكلم فى ود، هل يمكن أن يتغير الوجه البشرى إلى هذا الحد؟ .. هل يمكن أن تحتشد
كل أساطير القسوة والعنف فى عدة وجوه؟

استشعر إحكام الحصار، شعر بالدماء تتسرب من عروقه والنبض يتخافت ويتخافت، وثمة شئ
بداخله يرتجف وينكمش، وتلقفته البسمة الحادة على شفرتيها القاطعتين .

- اظنك تعلم ما نستطيع أن نفعل بك .

وأطبق صمته له أزيز يطنُ فى أذنيه، بدا وكأنهم فى اللحظة التالية سيفعلون به كل ما سمع عنه
وارتعد لجرد سماعه، حاول أن يصعد عينيه إلى الوجوه من جديد، لابد أن فيها شيئاً طيباً، شيئاً رقيقاً
وإنسانياً لكن عينيه سرعان ما تحدرتا على خشونة وقسوة القامات العتية، وبرت الورقة البيضاء بأمر
صارم، هل يكتب شيئاً يضر بصديقه الذى يحبه؟ .. هل يفترى على صديقه؟ .. هل يخون عشرة عمر
كامل؟ ... حاول أن يستعيد وجه صديقه لكن الشفرتين الحادتين وضوء حوافي الأشياء المعدنية على
المكتب الكبير مزقت الملامح وفرقتها، حاول أن يتمثل وجهها، وجه من يحب لكن القسامات الرقيقة الحانية
استعصمت وتأتبت على الضوء الفاضح المعادى، لو يبيكى، لو ينتحب، هل ذابت الدموع فى الوهن المنثال
فى أطرافه؟ .. وتخلقت غصة فى حلقه، وخزه شئ حار فى صدره، وتعجلته البسمة الحادة :

- أكتب ما أمليه عليك .

ونهزته القامات المنتصبه بجمودها الصامت فارتعش القلم فى يده، لاشك أنهم يستطيعون أن يفعلوا به كل شئ ، كل الأشياء التى لا يقوى على احتمالها .

وتحرك القلم وثيداً، حذراً، واجفاً يسجل ما تلميه الشفرتان الملتمعتان، وتعثّر القلم أوشك أن يتوقف فالكلمات تصف صديقه الرقيق الحالم بأوصاف القتل والوحوش، وجلدته الكلمات السريعة المتلاحقة فأسرع القلم، لهث، حاول أن ينهى مهمته فى لحظة، لحظة سريعة، لحظة خارج الزمن لعلها تنسى، لعلها تسقط من جريان اللحظات والساعات.

- وقع باسمك

ووقع باسمه فى عجلة ورمى بالقلم، وتراخت كل ذرة فيه

واختفت الشفرتان القاطعتان، وشعت بسمة الوجه الأسمر فى ود غريب، ود يوشك أن يكون إنسانياً، ود لم يكن يريد، وتباعدت القامات فى هدوء، تركته وحيداً فزاد وهنه وكأنها كانت تحميه من السقوط .

ولحظة أن وجد نفسه فى الطريق لم يصدق، غشى ضوء النهار بصره فعب الهواء فى شراهة، هل افلت من الحصار، هل خرج سالماً من بين الشفرتين الملتمعتين القاطعتين، .. وأحس بشئ كالفرحة يختلج فى صدره، وانتزع نفسه من أمام البناية الكبيرة وأسرع هارباً .

ترى ماذا يفعلون بصديقه الآن؟ .. بالأمس دفعته قدماه دون أن يدري إلى بيت صديقه مر من أمامه خافق القلب، وعندما لمحت عيناه وجهاً فى نافذة البيت أسرع فى خطوه، أوشك أن يعدو، لو أنه التقى به يوماً هل يمكن أن يصفحه، أن يضمه إلى صدره كما كان يفعل عند اللقاء بعد غيبة .. أيام قليلة؟ .. ليته ما عرفه أبداً .

لعله أن يكون حليماً غريباً، لعله أن يكون كابوساً ويستفيق منه على كل الأشياء الأليفة والطيبة والحببية .

وامتد الشارع الضيق طويلاً ... طويلاً، وجلست البيوت ساكنة، مطرقة، والمصابيح الصفراء المقروعة تنزف ضوءاً يتشابك ويشكل لحناً شاحباً أسيان لا انتهاء له .

بين عشرة جدران



بدأت السنة بكذبة، هل تنتهى بكذبة؟ كنت هادئة صامئة مفتوحة العينين أنظر إليه هائجاً يخور «تكذبين. لم تكونى فى عملك. اتصلت بك ولم». أهر كتفى «ولم لا؟ أنت أيضاً تكذب. هذا واجب وإلا فكيف يمكن أن تعاش الخيانة الزوجية؟» أنظر إليه مفتوحة العينين وأستحضر هدوءاً. أعرف أن أعصابى ستتوتر تدريجياً. هناك علاقة طردية بين صراخه وتوترى. تتصاعد حتى الانفجار النهائى. سافر وحده. الرحلة المقررة لثلاثة إلى المدينة السياحية على الأطلسى تبخرت مع خبطة الباب خلفه. عنف أمواج المحيط امتص ثورته قال. فى أعين الآخرين سافرنا معاً. صورة السعادة الزوجية ضرورية وسافرنا معاً. عنف أمواج المحيط امتص ثورته قال. ثورتى امتصصتها وحدى مع الطفل بين عشرة جدران ولم أقل. عيد رأس السنة امتصصتها وحدى مع الطفل بين عشرة جدران ولم أقل. فى البدء كان الفاليوم. بعد كل معركة يخرج هو وأبقى أنا. قطرات من الفاليوم فى كأس ماء. ما يكفى للنوم فقط. ما يكفى لإبعاد القارات. أفتح عيني وطعم الفاليوم فى دمي ورائحة الفاليوم فى دمي. أفتح عيني وأحقد عليه وعلى نفسى وعلى استمرارنا معاً. لا. فى البدء كان البكاء والنوم على الكتبة وطعم الدمع. كان الوجه المرمد والصوت

المكسور والوجع الذى لا يحتمل. بعدها جاء اكتشاف الفاليروم. ما لا أستطيعه أنا يستطيعه. قطرات ويختفى كل شيء حتى يوم آخر وأستيقظ متورمة العينين والقلب واللسان. أرتشف الشاي الساخن على مهل. لم أعتد برغم كل هذه السنوات فى مدينة المقاهى أن أكون وحدى خلف طاولة فى مقهى. طاولة رخامية بيضاء وفنجان شاي أبيض عليه رأس امرأة. تتراكب رؤوس الزبائن المنتشرين فى العمق على مرايا الجدران. أنا فى الصف الأول، خلف الزجاج مباشرة، أتفرج على الحياة. بداية عام جديد؟ خراء. ماذا تغير؟ «تكشفت على حقيقتك بعد مجيء الطفل». من قبل كنا معاً، يدى فى يدك والطرقات تفتح أمامنا كالأزهار. سافر وحده وبقيت مع الطفل بين عشرة جدران ولم أقل. أمام الآخرين سافرنا معاً. بداية عام جديد؟ على أن أعلم الحياة وحدى. فى البداية كان يخرج وأبقى. صرت أخرج ويبقى. هكذا تتغير القوانين. يخرج ويعود. أخرج وأعود. علينا أن نؤرخ للحياة الزوجية بمشاجراتها. كل مشاجرة درجة من درجات السلم، نصعد أو نهبط، لا فرق. كل مشاجرة توسع الدائرة أكثر. كل مشاجرة تبعد الحدود أمتاراً. لا تحتل ولا تُحتل. الأرض مشاع. الفاليروم صار عادة قديمة والحلول الخارجية تعددت. أرتشف الشاي الساخن على مهل وأنظر إلى العابرين من وراء الزجاج. أمضيت حياتى أتفرج. عندما كنت صغيرة هناك أختى تمضى عطلاتها خلف نافذة مغلقة تتفرج على العالم عبر فتحاتها. كنت أقول لنفسى «لابد أنها مجنونة. ما الذى يمنعها من الخروج؟» عندما غادرت البيت كنت قد كبرت وورثت مكانها خلف النافذة المغلقة أتفرج على العالم. ليس هناك من يمنعون من الخروج ولكن تلك الساعات المسروقة خلف نافذة مغلقة طعماً. كل ما سمعت ومن. كل ما رايت ومن. الشاي الساخن يجرى فى عروقى والدفع ينتقل من الفنجان الأبيض إلى كفى اللتين تغطيان رأس المرأة. على أن أعلم الحياة من جديد، بعيداً عن صورة السعادة الزوجية وكذبة السعادة الزوجية. كم مرة قررت أن أرحل؟ أن أترك كل شيء، ورائى وأرحل. قالت الصديقة «التنازلات ضرورية. اسألينى أنا» ما حدود التنازلات وعم يتنازلون؟ أنا التى لا أحتمل؟ الآخر الذى لا يحتمل؟ الحياة المشتركة التى لا تحتمل؟ الأسباب اليومية والأسباب

التاريخية؟ إن لم تكن هذه فتلك؟ لماذا نحن معاً إذن؟ من أجل الطفل. يجيبك الجميع كورس اغريقى يتنبأ بالكارثة ويعلق على الأحداث شامتاً أول بأول. عندما استقبلت مرة صديقاً في غيابه أعلن الحرب. أن أكون مضطرة لتبرير تصرف طبيعي مثل هذا خراء. ما هذه الحياة التي تجبرك أن تناقش موقفاً أو ضحكة أو كلمة وكأنك في محكمة ميدانية. دموعي بلعتها بحقد. التنازلات ليست لي، ابستمت للجاراة العجوز وكلبها هي التي كانت تسمع صراخي منذ لحظات. نزلت الدرج متقافزة. على إلا أدع غضبيه يعكر يومي ويرمد وجهي. على أن أتعلم الاستقلال النفسى. «غبية» صرخ. «طبعاً والليل على غبانى هو استمرارى معك». أغلقت الباب خلفى. صوت بكاء الطفل وأنا ابتلع دموعي بحقد. على أن أتعلم الحياة وحدى. عام جديد؟ انهيارات جديدة. انهيارات صغيرة بانتظار الزلزال النهائي و«داعاً يا حبي. لنبقى أصدقاء». ما كان حباً عاصفاً تحول إلى زواج عاصف. فنجان الشاى فارغ. دفه. فنجان الشاى صار ماضياً أقلب الصحيفة متشاغلة وأنظر إلى العابرين من وراء الزجاج. كان أحد الأصدقاء يسأل دائماً «إلى أين يذهب الناس؟» وكنا نضحك لسؤاله في كل مرة. بعد كل خناقة كان أحدنا ينام على الكتبة. بعد كل خناقة كنت أحسنى أكثر ابتعاداً. أنت تعود إلى قواعك بسرعة. تبترسم. تضع ذراعك على كتفى. أنا بحاجة إلى زمن أطول كي أعتاد التطلع.

يخطر لى أن هذه التراكمات الحاقدة هي التي ستجد الحل. «تكشف طبعك بعد مجيئ الطفل» يعيدها ببراعة هو الذى يعرفنى من قبل ومن بعد. قال لى «ب» منذ سنوات إنه ما عاد يريد أن يتزوجنى. ضحكت عالياً. القراران أخذهما وحده دون استشارتى. «ب» كان يحبنى. كان صديقاً لنا معاً. كان يحبنى وكنت أحبك. «لم غيرت رأيك؟» سألتها بفضول «اكتشفت أنك خطيرة. معك لن أعرف الراحة» أجاب بجدية. خطورتى كنت أحدها وأحوم حولها. كنت أحاول تلمس وجهها وجاء من يقولها لى بانياً عليها مقدمات ونتائج. فرحت وحكى الحكاية لكل من حولى. حكيتها لك وضحكنا معاً من الصديق المدجن. لماذا أريد الآن تدجينه؟ لماذا يريد الآن تدجينى؟ هل التدجين ضرورى للحياة الزوجية؟ لدوامها على الأقل؟

سافر وحده وبقيت وحدي مع الطفل بين عشرة جدران ولم أقل. عنف أمواج المحيط امتص ثورته قال. عاد مع حكاية عن سائحتين أمريكيتين صابفهما فى الفندق «هل تصديقنى؟» لماذا يظن نفسه مضطراً لقول نصف الحقيقة معى؟ كان فى الحكاية ثغرات واضحة وكان على أن أكرم عقلى البوليسى المتحفز دائماً. عنف أمواج المحيط امتص ثورته. عندما أمسكنى برغبة كاد قلبى يتفجر وصورة غامضة لفتاتين تتحركان حولنا ببطء وأنا أتفرج ويتحرك فوقى وصورة غامضة ببطء السنة بدأت بكذبة، هل تنتهى بكذبة؟ قرار الرحيل سيأتى وحده. فنجانى فارغ ورأس المرأة المقطوع يطفو على زجاجه الأبيض. تبخرت حرارته من دمي بردانة. أنظر إلى ساعتى . تأخرت وعلى أن أعود . فى البدء تكون القرارات الحاسمة. فى البدء يكون الكل شىء أو لا شىء. التنازلات التنازلات، قالت الصديقة. تنفجر القرارات قنبلة بخانية لا تترك إلا الرائحة الكريهة. تسكن تعبیر الوجه ومذاق الفم. النضج ليس الهزيمة فقط إنه الأكثر التسليم بها. بردانة وأريد أن أبكى. أرتدى معطفى وأسمع صوتى «فنجان شاي آخر من فضلك».

المثقفون المصريون يردون على الإرهاب الفكرى

فى حلقة جديدة من حلقات العدوان على حرية التفكير والإبداع وقف أحد أعضاء مجلس الشعب يهاجم الحركة الأدبية والفنية المصرية، ويخص مجلتنا باتهاماته الظالمة، ويحرض عليها نواب الشعب والحكومة والقراء.

وقد هب الأدباء والفنانون من كافة التيارات والأجيال لاستنكار ما حدث، وللدفاع عن حريتهم وعن منابرهم التى تعرضت للهجوم.

ونحن نثبت هنا بعض ما صدر من بيانات الأدباء والفنانين المصريين، وكنا نود أن نثبت كل ما نشر من مقالات وتعليقات فى الصحف والمجلات والإذاعات فى الداخل والخارج، ولكن المساحة أكثر من أن تسعها.

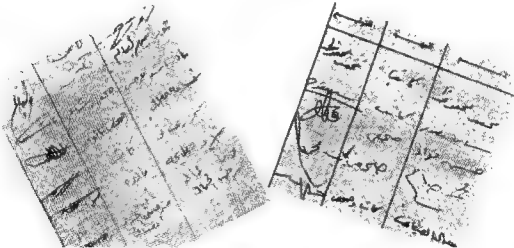
بيان المثقفين .. دفاعاً عن الثقافة

نحن الموقعين على هذا القرار من مثقفين وكتاب وأدباء ورجال فكر.. وقد تابعوا بمزيد من الدهشة والغضب ذلك التعرض الفج للمجلات الثقافية والإبداع الفني والثقافي والذي تمثل في مواجهة غير حضارية وغير متسمة باللياقة بين أحد أعضاء مجلس الشعب ووزير الثقافة.

إننا ومن مواقع مختلفة قد نتفق وقد نختلف مع الوزير لكننا نبدى انزعاجنا الشديد من الأسلوب الذي نوقش به الموضوع والإرهاب الفكري الذي مورس ضد عدد من المثقفين والمبدعين وعدد من المجلات الثقافية التي تعتبر منارة للفكر والثقافة والمعرفة.. وضد هيئة الكتاب المصرية التي أسهمت إسهاماً محموداً في مواجهة الإرهاب.

إن هذه الحملة هي جزء لا يتجزأ من العمل الإرهابي الذي يواجهه الشعب المصري.. إننا ندين هذه الحملة المحمومة.

ونعلن وقوفنا ضدها.. ونؤكد ترحبنا معاً في مواجهتها.



بيان إلى الرأي العام

المثقفون المصريون المجتمعون باتيليه القاهرة على مدى ثلاثة أسابيع في الفترة من ٤ إلى ١٨ يناير ١٩٩٤ بعد أن ناقشوا الأوضاع التي الت إليها الثقافة في مصر، وإسراكاً لمسئوليتهم إزاء المجتمع، يتجهون إلى الرأي العام بالبيان التالي:

بات من الواضح منذ وقت بعيد أن حرية التعبير في بلادنا تتعرض لتهديدات جسيمة تنبع أساساً من سياق اجتماعي متخلف تابع يفتقر إلى التقاليد الديمقراطية، وتستشري فيه التيارات التجهيلية المعادية للعقل والحرية والإبداع تمت ستار الدين، وتتضافر معها مجموعة من العوامل منها انعدام العدالة الاجتماعية، وتفاقم الأزمة السياسية والاقتصادية والرضوخ لإملاءات الثقافة النطوية وقيمها والانصياع لمخططات الهيمنة الخارجية على المنطقة. ولاشك أن ما نراه من هجوم على الثقافة والإبداع الثقافي والفكري يندرج في هذا السياق، بحيث يبدو المثقف متهماً، ومهمشاً، ومضطراً لتبرير وجوده وفنه أو مدفوعاً إلى تملق الدولة التي تداب على استرضاء مؤسسات دينية أو سياسية من ناحية أو مواجهتها مواجهة أمنية فقط من ناحية أخرى

إن قوى عديدة من داخل المؤسسات الرسمية ومن خارجها، تداب على استغلال كل شيء استهدافاً لتحقيق مآربها السياسية، وذلك لا تتورع عن الاتجار بالدين والوطنية والديمقراطية والماضي والحاضر والمستقبل، مستخدمة وسائل عديدة كالعنف المسلح، والمصادرة والابتزاز، والتهديد والترغيب والاحتواء، ولا شك أن التخالف والصمت أمام هذه القوى من شأنه أن يفرغ الحياة المصرية من عناصر المقاومة وعوامل الإبداع والعقلانية، فيسهل على المتربصين بنا الإجهاد على مستقبلنا. ولقد إن الأوان أن ينهض المثقفون المصريون بدورهم الطبيعي في التصدي لهذه الهجمة الشرسة، فهم أبناء هذا الشعب، وورثة تقاليده الثقافية الخفية، ومناوئة التي توميء إلى المستقبل وإحلامه في التقدم والحرية والعدل.

إن حرية التعبير تمثل شرطاً ضرورياً من شروط تجاوز المحنة التي تهدد بلادنا، لذا ندعو الرأي العام نحن مثقفى مصر، علماء وفنانين وأدباء، وكتاباً إلى العمل معاً على تحقيق الأهداف التالية، من أجل استعادة دور الثقافة في المجتمع، وتحقيق أهدافه في مستقبل حر كريم:

- ١ - إلغاء حق أية جهة أياً كانت في مصادرة الأعمال الإبداعية أو الفكرية أو الفنية.
- ٢ - اعتبار الرقابة على المصنفات الفنية مهمة قاصرة على منظمات الفنانين المستقلة.
- ٣ - رفع القيود التشريعية المفروضة على إنشاء الصحف والمجلات الدورية وغير الدورية.
- ٤ - رفع القيود الثلاثية والإدارية التي تمنع المثقفين من تشكيل اتحاداتهم المستقلة ومنظماتهم الديمقراطية خاصة القانون ٢٢ لسنة ٦٤.
- ٥ - إلغاء الضرائب على كل مستلزمات الإنتاج الثقافي بل دعمه في كل ما يخص الكتاب والمجلة وكافة الفنون المسرحية والسينمائية والفن التشكيلي.
- ٦ - الإفراج الفوري عن جميع الأعمال المصادرة فنية كانت أو فكرية أو إبداعية بقرار غير شرعي.
- ٧ - مطالبة وزارة الثقافة بتوفير المقاد المناسبة والدائمة للمبدعين المصريين (بيوت الثقافة) لمباشرة كافة أنشطتهم من خلالها.
- ٨ - العمل على إعادة النظر في برامج الإعلام والتعليم والثقافة بما يسمح بتلبية احتياجات التطور الاجتماعي والتقدم وتنمية مكتسبات الثقافة الوطنية.

١ - محمد عبد الجبار
٢ - نسيب آل سفيان
٣ - عباس محمود عامر
٤ - صديق بيومي
٥ - إدريس علي
٦ - إبراهيم شكر

شاعر
كاتب
شاعر
شاعر
شاعر
شاعر

م. م. م. م. م. م.
م. م. م. م. م. م.
م. م. م. م. م. م.
م. م. م. م. م. م.
م. م. م. م. م. م.
م. م. م. م. م. م.

محمد

فتحي

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

عبد

مدرس جامعة القاهرة

فاتي المال

فاتي ككيد زكاني

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

د. محمد

فاتي المال

فاتي ككيد زكاني

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد



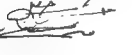

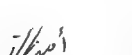


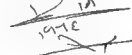


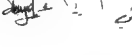
أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

أستاذ ككيد

عزى بخوار	نافذ أدري	
محمد صالح	عمرى كملو	
محمد كلال	نهاد كملو	
اسامة محمد	قاص	
منى حفيان	عبدى مساعد	
	كلمة البريد جالغوم	
من رنى	مدى لعت	
	لم كلمة البريد باليونم	
د. أمينة / ليد	أ. طنة الآراء	أمنية / ليد
	ج. معة القافرة	
طاز أوجيا صا	طبيب	
عبد الله / ليد	أ. ليد	
محمد عبد الله / ليد	س. م. ليد	
عبد الله / ليد	س. م. ليد	
عبد الوهاب داود	س. م. ليد	

بيان إلى السيد الدكتور/ أحمد فتحي سرور

رئيس مجلس الشعب

كان الاستجواب الذى نوقش بمجلس الشعب للرجه للسيد/ الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة يوم ١٢/٢٥/١٩٩٣ صدمة عنيفة للفنانين التشكيليين والمثقفين بما احتواه من مظاهر التجريح والامتهان لحرمة المجلس أولاً ولتقييم الإبداع ثانياً. وتمثل ارتداداً عن ثقافة ومنجزات العصر الى عصور الجاهلية .. بما يتنافى مع ما حققته مصر عبر آلاف السنين من ريادة فى تأسيس مقومات الجمال للعالم أجمع .. مما يضعها فى مقدمة العالم ومستولة عن حماية هذا التراث.

ذلك أن الفن منذ فجر البشرية كان مرتبطاً بوعى الإنسان فى الوجود وأداته للتعرف على الكون. والإبداع الفنى منذ ذلك الوقت أصبح ومازال ضرورة حيائية واجتماعية لا غنى عنه، حيث يدخل فى صميم مقومات الحياة اليومية لكل أبنائها وجماليتها

ومصر على وجه الخصوص كانت رائدة الفن والإبداع عبر العصور. ومازال العالم الحديث يقف مبهوراً أمام الفنان المصرى .. وينهل من تراثه وإضافاته الحضارية.

وكان للفن إسهامه الأساسى فى صياغة دور العبادة من المعبد الى الكنيسة الى المسجد .. ولهذا كان له دوره فى ترسيخ القيم الروحية والدينية عبر العصور.

وكان الإنسان بجسده وروحه هو محور عمل الفنان فى هذه المجالات جميعاً ولم يكن لذلك مادة لمخاطبة الغرائز والنزعات الدنيا فى الإنسان .. بل على العكس من ذلك كان عاملاً جوهرياً للارتقاء بحواسه مؤكداً نبيله وقيمه حتى ولو اتخذ من الجسم البشرى موضوعاً له .. تعبيراً عن معجزة الخالق فى تصوير قيمة الإنسان.

وإن شئنا الحقيقة لوجدنا أن تاريخ البشرية منذ وعى الإنسان بالوجود من خلال أدوات الإبداع من علم وفلسفة وعمارة .. إلخ، صاغت يد الفنان التشكيلي كصانع للغة والوعى معاً. وبذلك أصبح الفن هو ذاكرة الحضارات وكاشفاً

وإذا كان هناك ماتزهو به مصر أمام العالم اليوم فإن إبداعات الفنان التشكيلي في العصر الحديث تعد من أبرز ملامح الثقافة المصرية المعاصرة. حتى استحققت تقدير العالم متمثلاً في جوائزه .. واقتناء متاحفه لإبداعات فنانينا المعاصرين.

من هنا نشعر نحن الفنانين والعاملين بالمجالات الفنية بالأسى لما تعرض له الإبداع الفني من هجوم وتحقير في قاعة الشعب. ولما نستشعره من خطورة مثل هذه الدعاوى المتخلفة على صورتنا أمام العالم وأمام حضارتنا التي هي الركيزة القومية لنهضتنا. خاصة مع ما يؤكد السيد الرئيس في كل مناسبة من ضرورة انطلاقنا إلى القرن الواحد والعشرين مسلمين بالتضامن والترابط ومضاعفة الجهود نحو تحقيق مشرونا الحضاري في عالم جديد.

Handwritten notes and signatures in Urdu, including names like "عبد القادر فرخ محمد" and "عبد القادر", and various signatures and stamps.

المؤتمر التاسع للشعر بجامعة المنوفية

فى لقاء شديد الحميمية مع مسقط الرأس والوطن الأصغر التقى الشاعر الكبير «أحمد عبدالمعطى حجازى» فى جامعة المنوفية مع شعراء المنوفية فى المؤتمر السنوى التاسع بكلية التربية الذى أقيم يوم الأربعاء ٢٢ ديسمبر وحضره عدد من شعراء الجيل الثانى، والذين كما قال الشاعر «شريف رزق» إنهم انحرافاً تجديدياً أثرت فى الفعل الشعرى العربى وهم شعراء السبعينيات حسن طلب، حلمى سالم وجمال القصاص الذين كان لهم حضور رائع ومشاركة فى تكريم الشاعر حجازى. حضر

المهرجان الشعرى أيضاً الناقد الكبير الدكتور (مصطفى خالص) الذىلقى الضوء حول التجربة الشعرية الخصبه للشاعر الكبير وبين المؤثرات الفاعلة التى صغرتها رؤية شعرية تجديدية واضحة جعلت منها تجربة لها فرانتها وثراؤها مما جعلها تجربة ذات ثقل عند التأريخ للشعر العربى الحديث. كما كان الحضور النشط للدكتور عطية شعبان من العوامل المؤثرة فى إنجاح هذا الملتقى الشعرى فى المنوفية مسقط رأس الشاعر الكبير أحمد عبدالمعطى حجازى.

فى بداية المهرجان تحدث الشاعر شريف رزق بإيجاز عن تجربة الشاعر الكبير، وكانت قصيدة (سلة ليمون) إحدى القصائد التى ألقاها شريف رزق وعلق على دفة العلاقة بين الشاعر وأشياءه الحميمة. فى إطار المهرجان قام الشعراء حسن طلب، حلمى سالم، جمال القصاص بإلقاء بعض من قصائدهم، كما ألقى الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى بعض قصائده له. وتبع المهرجان كثير من المناقشات حول الشعر والطميته فى إنتاج علاقة اجتماعية واعية بالوطن، ويصفه

خاصة حول الضغوط الثقافية الأتية التي تؤثر على مستويات متعددة في الثقافة والأدب بشكل عام. وقد تحدث الشاعر جمال القصاص عن الدور الكبير الذي قام به الشاعر الراحل أحمد عبدالمعطي حجازي، والأثر الواضح الذي تركته تجربته على الأجيال التالية.

أما عن الجيل الجديد من شعراء المنوفية، فقد أعرب الدكتور مصطفى ناصف عن انتظاره

لنماذج من الشعراء الجادين الذين لهم من النضوج والخصوصية ما سيجعلهم من الشعراء المتميزين الجدد، وقد حضر عدد كبير من شعراء المنوفية الشباب أمثال علي بدر، صباح رسلان، وسام جلال، صبحي موسى. ومن الشعراء القدامى الأستاذ/ عبدالرحمن البيجاوي.

كان المؤتمر احتفالية شعرية كبيرة بتكريم الشاعر الكبير بين أهله

في المنوفية. في نهاية المهرجان أهدى الدكتور عطية شعبان نيابة عن الدكتور/ صقر أحمد صقر رئيس الجامعة درج جامعة المنوفية للشاعر الكبير وكذلك الهدايا التذكارية للشعراء الحاضرين. علي هاشم للمؤتمر قام الشعراء حسين طلب، حلمي سالم، وجمال القصاص بتحكيم مسابقة لأحسن قصيدة بين شعراء جامعة المنوفية وفاز بجائزة المسابقة الشاعر علي بدر و الشاعرة سعاد الصاوي.



شمس الدين موسى

قبطى شاهد على العصر!!

أو للفعل السياسي المباشر، فكان صوته دائماً يعبر عن أرائه التي هي في مجملها آراء كل المصريين.

ولقد تشعبت موضوعات الكتاب «قبطى شاهد على العصر» وفق خطوط ثلاثة:

- الخط الأخلاقي.
- الخط السياسي.
- الخط الاجتماعي.

ولقد تلمس الكاتب في الخط الأول - الأخلاقي - معاناة القيم الجديدة والفاصلة، والتي تعمل على تدمير قيم المجتمع المصري الأصيلة، فيما كان يعرف بالتكافل والتضامن،

ولقد صدر للمفكر الأديب « زكي شنودة » كتاب بعنوان « قبطى شاهد على العصر »، جمع فيه الكاتب عدداً ملحوظاً من تأملاته الخاصة فيما يدور في الواقع المصري من خلال عين الوطنى الغيور على وطنه، والمتفقد الحريص على شعبه، بل والمفاير في فكره لما هو سائد وأصبح يندد به الجميع. وجزير بالملاحظة أنه لا يعيب الكتاب كثرة أمزجته وتنوع موضوعاته، وهو ما أفاض على صفحاته الروح الصحفية في التناول، وهي الروح التي تغلب عليها النظرة الآتية، والاستجابة المباشرة للحدث المادى

الأديب المفكر « زكي شنودة » واحد من أدباء مصر الوطنيين الذين يحملون هموم المجتمع بكل أثقاليها الاجتماعية والسياسية بـ الأخلاقية أيضاً. ولقد تجلّى ذلك في كتاباته المتعددة في الصحف القومية والحزبية، بل وفي تأملاته الخاصة. متجاوزاً بذلك دوره الأساسى كمؤرخ مصرى له باعة فيما قدم من أجزاء، وصلت إلى الخمسة عشر جزءاً تحت عنوان «موسوعة تاريخ الأقباط والمسيحية» وهى الموسوعة التى لا يستغنى عنها باحث أو محلل وقارئ، لتاريخ مصر.

ويرجع ذلك إلى التطورات التي جرت على المصريين في العقود الأخيرة ويقول تحت عنوان « مصاصي الدماء »:

انهيارت الأخلاق في البلاد انهياراً يكاد يكون كاملاً وشاملاً، وكان ذلك بدوره من البتايح المتعفة التي لطخت بعد ذلك وجه الآداب والتقاليد والقيم والقوانين، وقلبت كل المفاهيم والمعايير والموازين حتى وجد الشرفاء في مصر أنفسهم في تلك الأيام، كما يجد اليتيم نفسه على مذابة اللثام، وقد أصبحت مصر في ذلك الجو الفاسد، أشبه بالغابة التي ياكل فيها الكبير كل صغير، ويفترس القوي كل ضعيف، ويفتال الوحش ذو المخالب كل طير وديع....

ومثل تلك الروح هي التي سادت جو موضوعات الكتاب الذي يعاني صاحبه من نقشي ذلك الجو الكتيب الذي يبرز أسفل وطائه الشرفاء، والنجباء، فهو جو - على حد قوله - موبوء بكل عناصر الشر... وأنتى اتفق مع الأستاذ « زكي شنودة » في ذلك التوصيف كله، لكننى قد لاسلم معه بالأسباب التي أوردها

في مقال له لذلك المناخ المكروه والموبوء، التي يرجعها لسياسات ثورة يوليو على الإطلاق، لأن ليوليو إيجابياتها أيضاً، والتي لا نهد أن هنا مجالاً لتفنيدها وقد أفاض في ذكرها الكثير من المعاصرين.

ويبرز أيضاً الخط السياسى فى « قبطى شاهد على العصر » بوضوح شديد فى العديد من الموضوعات التى حواما الكتاب، مثل المستبد العادل، وأثر الوفد فى الوحدة الوطنية، والاشتراكية، وأغنياء الذهب، والسلب، وغارة المغول على المصريين، ولمصلحة من هذه الفتنة.... إلخ.

ويلاحظ القسارى أن الكاتب ينطلق دوماً من الرؤية المثالية الجميلة مثلما أرجع تطور الفكر الاشتراكي إلى عصور المسيحية الأولى، مبيناً أن السيد المسيح هو أول من وضع مبادئ الاشتراكية فكلمة الاشتراكية مأخوذة من الآية: « كان كل ما لديهم مشتركاً »، كما يأتى بقول القديس بولس الرسول فى رسالته الثانية إلى سالونيكى: « إن كان أحد لا يريد أن يعمل فلا ياكل.... »، ويهاجم

الكاتب فى موضوعه نظرية المستبد العادل، وهو ما أتفق معه، حيث إنه من الصعب أن يظهر فى عصرنا مايسمى بالمستبد العادل لأن الإنسان فى شوق وحاجة إلى الحرية يمثل ما هو فى حاجة وشوق إلى العدل، وعند غياب واحدة من طرفى تلك المعادلة، فإن التعاسة والبؤس وعدم التوازن لابد أن يحيط بحياة الفرد والجماعات....

ويمثل تحليل الكاتب لموضوع الفتنة أهم ما حواه الكتاب حيث يرى أن المصريين عنصراً واحداً أقباط ومسلمين وليسوا عنصريين كما تواضع البعض على استخدام تلك التسمية فهم مصريون قبل كل شيء، واختلاف العقيدة موجود منذ ثلاثة عشر قرناً ولم يكن هناك دافع لاي فتنة

ويعين فاحصة مدققة يتواصل الكاتب إلى الأسباب الحقيقية للفتنة وهو ما أتفق معه أيضاً عندما يقول: « ليس ثمة مصلحة لا للمسلمين فى مهاجمة الأقباط ولا للأقباط فى مهاجمة المسلمين وإنما صاحب المصلحة الحقيقية فى كل هذا الذى يحدث من مظاهر البغضاء والشحناء

التي تهدد الوطن بالخراب والفضاء
إنما هي القوى الدولية التي تريد
لمصر التفتت والتشتت والضعف
والانهيار. ومن الواضح أن على
رأس هذه القوى دولة إسرائيل التي
تسعى إلى تعطيل مصر كي تتسع
على أنقاضها وتحقق أحلامها في
دولة اسرانييلية من النيل إلى
الفرات... فهم يتوهمون في هذا
السييل أنهم قادرون على أن يفعلوا
في مصر كما فعلوا في لبنان، وقد
رسموا مؤامراتهم على أساس أن
يقسموا مصر إلى دولتين إحداهما
للمسلمين والأخرى للأقباط، فبدلاً
من أن يكونوا إزاء دولة متحدة

يكونوا أمام دولتين صغيرتين
ضعيفتين....»

ولعل في هذا المنطق من
الموضوعية وسبر أغوار الأعداء مما
يؤكد على وطنية صاحبه وانتماؤه
الحقيقي لمصر. فهو لم يقف كقبطي
عند مستوى ما يجري في الشارع،
من أحداث الفتنة التي يقوم بها في
كل الأحوال العملاء... عملاء
الصهيونية والاستعمار الذي يريد
أن يظل رازحاً على المنطقة. معها
تستر الفاعلون بأردية الدين...

وثمة ملاحظة أخيرة أستطيع أن
أوجزها وتتمثل بما اختاره الكاتب

كعنوان للكتاب « قبطي شاهد على
العصر »... وكان من الواجب أن
يكون « مصري شاهد على
العصر »، حيث لم يقف زكي
شمودة في تحليلاته عند مستوى
وصف القبطي، فلم يشتم في
اهتمامه العام والخاص بقضايا
طائفية أو دينية، أو مسيحية... بل
كان في كل أرائه مثل أي وطني
مصري مسيحياً كان أم مسلماً أم
يهودياً إصلاحياً بالدرجة الأولى،
وتفرعت القضايا لديه بمثل ما تتفرع
الحياة وتتشابك في عقيداتها
المختلفة في مصرنا العزيزة أو كما
يقول البعض مصرنا المحروسة.

محاكمة فى جامعة الحدادة

سيفر، أحد فرسان البرنامج المخضرمين موضوع الفن المعاصر، وخاصة فن ما بعد الحدادة، فى فقرة من فقرات البرنامج لم تتجاوز ١٢ دقيقة. ولكن هذه اللقائى المصنوعات فجرت بركاناً من ردود الأفعال الغاضبة، وخاصة فى وسط تجار الأعمال الفنية المعنية والنقاد الذين احتضنوا حركات فن ما بعد الحدادة وجعلوا من رؤاد أو أتباع هذه المركبات أصناماً تؤول ولا تحاسب. وقد استمرت هذه الحملة التى تبولت فيها الاتهامات والنعت والاحكام المطلقة أكثر من شهرين ويبدو أنها لم تحسم حتى الآن.

ولهذا السبب يعمل المسؤولون الحكوميون ورجال الأعمال والسياسيون ألف حساب إذا مستهم أية قضية تثار فى «٦٠ دقيقة».

وكان برنامج «٦٠ دقيقة» إلى عهد قريب يركز اهتمامه على القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى تمس حياة المواطن الأمريكى بشكل مباشر، ولكنه انصرف مؤخراً عن هذا الاتجاه، الذى لم يهد عنه إلا فى نطاق ضيق لا يتجاوز المقابلات الاستطلاعية والترفيهية. ليعرض كبار نجوم المسرح و السينما والفناء - الأوبرا بالذات، عندما تناول مسؤولى

من انجح برامج التليفزيون الأمريكى الاستطلاعية - الاستجوابية، ومن أكثرها نفوذاً وأعنفها أثراً، برنامج تقدمه شبكة التليفزيون سى بى إس منذ أكثر من عقدين باسم «٦٠ دقيقة».

ويكفى للتدخل على أهمية وخطورة هذا البرنامج أنى خلال مشاهدته على مدى ١٨ سنة شهدت قضائياً جنائياً واحكاماً بالسجن والإعدام فى بعض الحالات، يعاد النظر فيها فى ضوء المعلومات والشهادات الجديدة التى تقدمها البرنامج.

ولعل أخطر قضية فجرها استطلاع **مورلي سيفر** الساخر هي إشارة السؤال الأزلّي الذي كان له فيما سبق ردّ اتفق عليه على الأقلّ، الأكاديميون، ولكن هذا الردّ لم يعد مناسباً الآن وهذا السؤال هو: ما هي مقومات العمل الفني؟

وقد تسأل **مورلي سيفر** عما إذا كان المرحاض عملاً فنياً؟ أو ما إذا كان مجرد شدّ قماشة الكانفاس على إطار خشبي يكفي لعرض القماشة العارية المشدودة على أساس أنها عمل فني؟

ويقول **دافيد هيلثون** وهو مجرد قارئ، في رسالة إلى المحرر بصحيفة **نيويورك تايمز** لو أن خالتي «ميلي» على سبيل المثال أسقطت ثلاث كرات سلة في حوض أسماك وحاولت أن تبقي «الخبیصة» لأحد الجاليريهات «سوهو»، لسخر منها أصحاب الجاليريهات أيما سخرية. ولكن عندما يقدم طفل عالم الفن المثلّك الشيء نفسه، يتفجّر أصحاب الجاليريهات حماساً لهذه التحفة الجديدة. فهل يُلام طاقم «٦٠ دقيقة» لسخرتهم؟

كان هذا مجرد رأي قارئ ومشاهد للتلفزيون، وهو على بساطته لا يخطئ من حجة.

ولكن ماذا يقول النقاد وللتخصصون فيما أثاره **مورلي سيفر** من قضايا قيمية وفنية واقتصادية تجاوزت مجرد السخرية من المرحاض أو كرات السلة في حوض الأسماك أو وضع مكنتين كهربائيتين داخل صندوق من البلاستيك، وقد بيعت هذا الأسبوع نسخة من هذا العمل الأخير لـ **جيف كولز** في مزاد علني بقاعة **سوثبي** الشهيرة في **نيويورك** بأكثر من ١٣٠ ألف دولار، فصاحت إحدى صاحبات المقتنيات بشماتة داخل قاعة المزاد العالمية الوقورة «لتمتُ بفيتك، يا **مورلي سيفر**».

يقول **هيلثون كرامر**، رئيس تحرير مجلة «نيوكراتيريون» الشهرية، في مقاله الأسبوعي الذي تنشره صحيفة «نيويورك أوبزرفر» الأسبوعية في صفحتها الأولى تحت عنوان «وجهة نظر ناقد»، إن عالم الفن في **نيويورك** لديه من مسيّبات القلق ما يزيد على «٦٠ دقيقة». ويعد أن يعدّد المشاكل التي

تواجهها المتاحف والركود الذي يسيطر على المزايدات التي تباع فيها أعمال أبرز فنانيّ القرن العشرين يقول **كرامر** إنه علاوة على شواغل عالم الفن، تقلص حجم اصحاب الجاليريهات إلى درجة التوصل إلى صحيفة **نيويورك تايمز** لزيادة لغطية فعاليات الجاليريهات، ومع ذلك أثارت الفقرة القصيرة التي خصصها برنامج «٦٠ دقيقة» لفحص **مورلي سيفر** لبعض أكثر «محيرات» العصر غرابية في مجال الفن المعاصر دوامة هياج عنيفة. ولا يعني هذا إلّا أن الوضع أكثر إثارة للقلق مما تشعر مافيا الفن المعاصر بالاستعداد للاعتراف به.

ويضيف **كرامر**، الذي كان من بين ضيوف **مورلي سيفر** الذين أدلوا بذكولهم في وضع الفن المعاصر، أو ما بعد الحدائق في معظم الحالات التي ركزت عليها التعليقات، أنه كان يدرك أن ظهوره في «٦٠ دقيقة» سيثير زوبعة عندما لفت نظره صديق إلى مقال كتبه **إرمي ولاك**، بصحيفة «نيوز داي»، والتي يقول عنها أن المرء يستطيع أن يعتمد عليها في «تدوير» بعض

أحدث الآراء التي تتردد في عالم الفن. ينفذ أعريت الكتابة عن اعتقادها أن صايك والاس، ومورلي سيفر، وبقية طاقم «٦٠» دقيقة، باللجوء إلى ناقد مثل كرامر، قد وضعوا أنفسهم في خدمة اليمين السياسي عن طريق الاستهزاء بجيف كوتز. ويعلق كرامر بقوله «والآن إذا استطعت أن تصديق ذلك، فسوف تصديق أي شيء». بل تستطيع أن تصديق أو تدعي أنك تصديق أن جيف كوتز فنان عظيم. والكاتبة «إيمى»، بطبيعة الحال من المؤنات الكبيرات. وهى فى العادة تكتب بأسلوب بطاقات التهنئة «هولمارك». «أفضل التمنيات لكل صاحب شهرة». ولكنها كانت غاضبة بالنسبة لـ «٦٠» دقيقة» بمعنى ذلك أن حكماً قد صدر بالفضل ضد فكرة مورلي سيفر.

وقد بلغ الغضب بإيمى حد أنها فقدت السيطرة على موضوعها، فوضعت بيضة رائحة بالإشارة إلى مارسيل دو شامب على أساس أنه الرجل «الذى عرض في بداية هذا القرن مرحاضاً كوسيلة لشدّ الفجرة بين الفن والحياة». ويعلق الناقد

ساخراً أن هذه الملاحظة المضحكة اكتسبت مكاناً فورياً في سجلات الدرشة البلهاء فى الفن.

وانتقل هيلتون كرامر بعد ذلك إلى مقال آخر نشرته صحيفة نيويورك تايمز، التى رأس إدارتها الخاصة بالنقد الفنى خلال السبعينيات وأوائل الثمانينيات حتى تركها ليصدر مجلة «نيويورك إيثيريون» كتبه كارول فوجول تحت عنوان «عالم الفن غير راض عن الانتقاد». ويبدو أن انتساب الكاتبة إلى «نيويورك تايمز»، بانثيون الصحافة العالمية، لم يُشغ لها لدى «كرامر» فهمى، كما يقول، حقيقة عظيمة عندما يتعلق الأمر بإعادة تجهيز النشرات الصحفية لعمودها الأسبوعى عن الشائعات فى عالم الفن، ولكن الملاحظة الدقيقة ليست بضاعتها. وهكذا، كالعادة، أخطأت الهدف أو القصد بالنسبة لفقرة «٦٠» دقيقة

عندما قالت أنها قد أثارت الشكوك حول فرضيات الفن التجريدى الأساسية. ويقول أنه نفسه لا يجد غموضاً فى إثارة التشكك فى فرضيات الفن التجريدى، فالفنانون الجادون يفعلون ذلك يومياً.

وبيكاسو فعل ذلك. وماتيس فعل ذلك. وكثير من الفنانين الحدائين العظام شككوا فى تلك «الفرضيات» حتى أدق معانيها. بل إن فنانين ليسوا بهذا القدر من العظمة - من أمثال فيليب جاستون - على سبيل المثال - كانوا عنيدين تماماً فيما يتعلق بهذا الموضوع.

ولكن الموضوع الأساسى الذى تناولته فقرة «٦٠» دقيقة، فى رأى كرامر، كان شيئاً مغفلًا. فيرفم أنه قد أشير فى عجالة إلى أعمال لى تومبلى Cy Twombly ، روبرت ريمان Riman رومان أو اثنين من الفنانين الآخرين، فقد تركزت معظم الفقرة على جيف كوتز Jeff Koons و«هان - موشيل باسكيت Basquiat روبرت جوير، صاحب الرخاض، الذين ليست أعمالهم تجريبية فقط، ولكن يمكن القول أنها تشكك فى فرضيات الفن التجريدى.

ولكن الشيء المثير للاهتمام حقيقة فى تقرير كارول فوجول فى صحيفة نيويورك تايمز كان على حد قول الناقد الكبير، هو الكلب الذى لم ينبع. فقد اتصلت بجميع المسئولين فى كبريات الجاليريهات، ببس

جاليري Pace وسونايد Sonna bend وجاجوسيان Gagosian ومتحف الفن الحديث، مستطلعة أرامم التي نشرتها باستفاضة ولكنها؛ فيما يبدو، لم تلاحظ أنه ما من أحد منهم قال كلمة دفاع واحدة في حق جيف كوني. ولم يناقش تقرير «التايمز» أراء كوني نفسه الذي أجرى موري سيفر معه مقابلة لبرنامج «٦٠ دقيقة» وقدم في صورة نجم العرض الذي لا يعرف الحياء. وتسامل كرامر ما إذا كان سبب ذلك هو وجود ناقد أو اثنين بالتايمز (وربما حتى بعض كبار المحررين) ممن تتفق أراؤهم بشأن كوني مع رأي موري سيفر أو رايه.

لقد أرغمت كارول فوجل أصحاب الجاليبريات بنشر أرائهم ولكنها لم تعرض كثيراً إلى نقد الفن.

ويعترف هيلتون كرامر أن إيمى ولاك Amei Wallach وكارول فوجل Vogel، مع ذلك قدمت خدمة بالكتابة عن فقرة «٦٠ دقيقة» فشرائط الفقرة يجرى توزيعها بسرعة جنونية، وهي، كما تفيد جميع التقارير تساعد على

الاستغراق في الضحك، وهو ما لم يكن يفكر فيه المحتجون. وإن كانت هذه الظاهرة تعني شيئاً، فهي أن أعصاب وسط الفن متوترة ومشدودة. فإذا استطاعت بضع دقائق عن جيف كوني ويضع ملاحظات لنقاد في «٦٠ دقيقة» أن تجعل مافيا الفن المعاصر يفقدون أعصابهم فربما كانت الأمور، إذن، ليست سيئة بالقدر الذي تبدو عليه في المشهد الحالي. ثم يقول، مستدرِكاً، إنني أؤكد «ربما» لأنني بصراحة أشك في أن دخل جيف كوني سوف يضمحل بسبب هذه المشاجرة. فاثرياء هوليوود والميديا سيواصلون كتابة الشيكات السمينية لشراء ثياب الإمبراطور الجديدة.

ومن ناحية، ويرغم أنه حاول الابتعاد بقدر المستطاع عن المهاترة. حتى التصدي للدفاع عن الفنانين موضوع «٦٠ دقيقة» لم يتناول هايكل كيملمان، محرر الفن بصحيفة «نيويورك تايمز» الذي مثل لى الجيل الثالث من نقاد الصحفية المرموقة بعد هيلتون كرامر وجون راسل الذي خلفه كناقذ فن أول، محرر الفن، لم يحاول أن يضي

بيليته وتشككه تجاه فن ما بعد الحداثة، الذي يتمثل في أكثر صوره تريباً في أعمال كوني وجوير بالذات التي تقتصب فن دوشامب تبخله دون أن تضيف إليه، ولكن كيملمان، بطبيعة الحال، لم يقل ذلك، فهذا هو رأي المتواضع.

يقول كيملمان.. يبدو أن شيئاً قد تغير. ولقد جعلني البرنامج اتسامل عن الطريقة التي يمكن أن يكون عالم الفن مسئولاً بها، كما تسالحت كناقد، كيف يمكن أن يكون كورس الاستياء المبرز تبريراً دقيقاً الذي احاط بأحداث مثل بينالى ويتنى أو بينالى فلينسيا، قد ساعد، من المحافظة أكثر إزعاجاً من أى شيء في هذين المعرضين.

ويضيف لقد كان بينالى ويستنى، وقبله معرض ويتنى السنوى، هدفاً دائماً للانتقاد، ولكن متى كانت آخر مرة أُنقد فيها مثل هذا العدد الكبير من نقاد التيارات الرئيسى ذوى الاتجاهات المختلفة في استياء معال؟ إننى لا أريد أن أجد جثة بينالى، ولكننى أريد فقط أن لاحظ أن كثرة الفن السياسى

والأعمال التصويرية Conceptual ذات القيمة الجمالية الهزيلة قد جعلت حتى أولئك الذين يريرون من بيننا أن يكونوا مفتوحين أمام التجريب يشعرون بالإحباط.

ويشكر كيملمان من أسلوب بعض دعاة التجديد، الذي قال إنه لم يفعل أكثر من مجرد «قوس» حساسيات بيور يثانية، في فرض وجهات نظرهم، واعتبار من لا يشايح الاتجاه الذي يدعون إليه «رجعيين». ويقول أن كثيراً من الكتابات التي تنشرها ما يسمى بمنشورات تجارة الفن، المعروفة تاريخياً أصبحت عسيرة القراءة بصورة متزايدة في السنوات الأخيرة، ومثقلة بالأدعاءات السوسولوجية والنظرية لا تتحملها

الأعمال نفسها في الغالب - وفي الحقيقة، لا يمكن أن تعيش هذه الأعمال، بدون تلك الكتابات.

ولكن كيملمان، لم يسلم مع ذلك من التناقض مع نفسه. فيعد أن صاوح بالشكوى من غلو النقد في تقييم وتفسير أعمال تافهة عاد ليقول أن موريلى سميغر محق في مهاجمة ما أسماه سنسكريتية كتابة الفن، ولكنه أخطأ الفهم. فالأفكار المعقدة يمكن أن تتطلب تفسيرات معقدة، ولا يمكن أن يتسوق المرء أن تكون المنشورات الطبية متيسرة الفهم لكل قارئ عادى. ولكن الكتابات النظرية الطنانة في الدفاع عن كثير من الفن المعاصر الهزيل أصبحت نوعاً من الجدار أو الحاجز المرتفع إلى حد لا يستطيع أن يفيسه إلا قلة. ناهيك عن

إمكانيات التسويق لهذا الاتجاه «النخبوى» الذى لرج تجار الفن على استغلاله. ويعترف كيملمان فى نهاية مقالة اللهام بأن المدافعين عن مبادئ الصداقة بدؤوا يشعرون بالإحباط والإبعاد بسبب هذا الشيء المنفر.

وبينما يعترف بأزمات إيمانه بالصداقة وهو يشاهد بينالى ويتنى وبينالى فينيسيا، يؤكد كيملمان أنه لا يخالجه شك فيما يتعلق بالجانب الذى ستيؤيده عندما وضع موريلى سميغر حدوداً فاصلة. «فلا أحد يعنى بالفن والجماليات على نحو حقيقى يملك إلا أن يشعر بالانزعاج وهو يشاهد حملات هجاء مثل الحملة التي عرّضت أمام ١٧ مليون متفرج تلك الليلة».

فى العدد القادم من إصدار

فى شعر علمى سالم
ما الخير

دراسات لـ :
محمود أمين العالم
مسزاد وهبسه

حصار الحصار

العشرين من شهر نوفمبر الماضي
بالعيد السابع والأربعين لظهور أول
فيلم عراقي، وهو فيلم (ابن الشرق)
الذي عرض عام ١٩٤٦ على جمهور
بغداد.

وقد تأثرت الفنون التشكيلية
أيضا بحالة الحصار، فارتفعت
التكلفة الأولية على إنتاج اللوحات
والتماثيل، وقد وصلت تكلفة إنتاج
اللوحة ذات الأبعاد القياسية إلى ما
يقرب من ألف دينار كحد أدنى. أما
إنتاج الأعمال النحتية فتكلفته أعلى
بكثير جدا. وقد ترتب على هذا
ازدياد عدد المعارض التجارية
الرديئة على حساب معارض الإبداع



من معرض رجل وامرأة لستار كاوش

وطوال العامين الماضيين لم
تنتج السينما العراقية أي فيلم جديد
بسبب عدم وجود الشريط الخام،
ومع هذا فقد احتفل في بغداد في

مع استمرار الحصار الشامل
المضروب على العراق تعاني
الجامعات والمؤسسات الثقافية
العراقية من قلة ما يصل من
المجلات والأبحاث العلمية والكتب
الأجنبية. كما تعاني المطابع ودور
النشر من نقص الورق ومواد
الطباعة وغيرها من الأدوات والمواد
الضرورية للإنتاج الأدبي والفني.

وقد لجأت بعض دور النشر
الحكومية إلى نشر مجموعات
قصصية لعدة قصاصين في كتاب
واحد في محاولة للتغلب على نقص
الورق.

الحقيقي. وفي العام الأخير هبط عدد المعارض بشكل عام قياسا على العامين السابقين.

وكانت أهم معارض ١٩٩٣ ثلاثة: (حوار اليقظة) للرسم علاء بشير، و(رجل وامرأة) لستار كاووش، و(بغداد جغرافية ويشير وإشارات) لهناء مال اله.

ومن أهم إصدارات العام الماضي كتاب (بصريا - صورة مدينة) للقاص العراقي محمد خضير الذي صدر عن (دار ...). وقد اعتبره الوسط الأدبي أهم إنجاز أدبي لعام ١٩٩٣ وهو يقدم يوتوبيا عراقية بطلتها مدينة البصرة (مسقط رأس الكاتب)، ويستفيد في بنائها من أساليب الفن وتقنيات العلم وروح الفلسفة وروايات التاريخ، ويتجاوز ... - والنثر والخبر والسيرة والحكاية والبيروتا.

كما صدرت أيضا عن (دار الأحد) مجموعة (شعبارة الخيمومة) للقاص عبدالستار ناصر، وتضمن ست قصص نشرت أولاها التي سميت بها المجموعة في مجلة (إبداع) لأول مرة. وقد استوحى الكاتب العراقي أحداث قصته هذه

من قرية في بلدنا مصر تحمل ذات الاسم (شعبارة الخيمومة). وتعد هذه المجموعة القصصية آخر تسعة كتب أصدرتها (دار الأحد) خلال عام ١٩٩٣.

ومن (دار الثنونة الثقافية) صدرت هذا العام رواية الأديب المصري شمس الدين موسى (رقائق من غبار وبخار)، وهو آخر تسعة عشر كتابا أصدرتها هذه الدار في العام الماضي.

ولم يشهد النشاط الشعري حدثا كبيرا، لكن العراقيين احتفلوا كما يفعلون كل عام بذكرى رحيل الشاعر بدر شاكر السياب في السادس والعشرين من ديسمبر، فقامت كلية التربية بجامعة القادسية مهرجانا فنيا وشعريا حافلا.

أما في الموسيقى فقد أقامت وزارة الثقافة والإعلام في منتصف العام مهرجانا للعود حضره عدد كبير من أهم العوادين العراقيين المخفضين والشباب، ومنهم منير بشير، وسلمان شكر، ونصير شما، وسالم عبدالكريم، وغانم حداد. وما يحرز في النفس أن دار الأوبرا المصرية نسيت دعوة العراق

للمشاركة في مهرجان الموسيقى العربية الذي أقامه في أواخر نوفمبر وأوائل ديسمبر الماضيين. ولا ندرى كيف يمكن حذف الموسيقى العراقية بطابعها للميز الأصلي من الموسيقى العربية؟

وقد تواصل النشاط الثقافي العراقي منذ بداية هذا العام.

ففي مطلع الشهر الماضي يناير ١٩٩٤ دخلت مجلة (الأقلام) عامها الحادي والثلاثين، وبمناسبة مرور ثلاثين عاما على صدورها خصص عدد يناير للاحتفال بهذه الذكرى، وتضمن عددا من النصوص العراقية في الشعر والقصة والتجارب والذكريات.

ومنذ بداية هذا الشهر وحتى العاشر منه يقيم في بغداد المهرجان الرابع للمسرح العربي، وسيضم في نشاطه معرضا للقصص المسرحية العراقية التي صدرت في كتب. كما تنظم دار الماسون المختصة بترجمة الكتب من العربية وإليها معرضا لإصدارات الدار باللغة العربية واللغات الأجنبية يضم ستمائة عنوان. وتستعد الجمعية العراقية

للتصوير لإقامة معرض فيسمان -
إربيل - الرابع للصورة العربية
الغوتوغرافية.

رسالة إلى الناشئين العرب

هذا ولا تكتمل الصورة الثقافية
في بغداد بغير نشر هذه الرسالة
التي كتبها الشاعر العراقي الشاب
هزّعل المجاهدي حول الموقف
السلبى لبعض الناشئين والأدباء
الحرب من الكتاب والشعراء
العراقيين:

يتجدد أسفنا كل يوم - نحن
أدباء وكتاب العراق - لأننا لم نتسلم
دعوة واحدة من ناشر عربي طيلة
سنوات الحصار لطباعة كتبنا
ويتضاعف هذا الأسف عندما يكون
أدباء حرب خلف بعض دور النشر
العربية إذ لم يكلف أحدهم نفسه في

الشروع بعد يد المساعدة لنا ونحن
نعيش هذا الظرف القاهر.

يتذكر الجميع انذا أيام الخير
كنا نقدم الأليب العربي على العراقي
ونطبع له كتبه في أيام معدودة ولا
يمكننى سنيان حوادث لبعض الأدباء
العرب عندما كانوا يأتون إلى بغداد
في المزيد حاملين معهم مخطوطاتهم
فيتمسلمونها كتباً في نهاية المهرجان
ولمن تنسفرج على هذا ونتحضر
فليس لنا مثل هذه الامتيازات. كنا
حتى في تلك الأيام ننتظر شهوراً بل
سنوات حتى تشاهد كتبنا الدور.

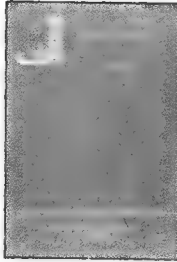
اين ذهب اليوم مثل هؤلاء
الأدباء. اين ذهب الناشئون الذين
كانوا يمدون الصمقات. ولماذا لم
تفكر دار نشر عربية واحدة في
الجهه إلى بغداد واختيار ما
يتناسب مع توجهاتها في النشر.

إننى أرى أنه بالإضافة إلى
الكلم الكبير في التأليف العراقي
والدور الذى يمتساز به الأدباء
المراقبون أن هذه الدور ستريح
الكثير ممنوعاً ومادياً لأن الشعب
الصويى كله يريد أن يقرأ لأدباء
وكتاب العراق هذه الأيام ليتعرفوا
عن كذب على ما نحن فيه وكيف
أثرت فينا وفي إبداعنا الحروب
والحصار.

اليوم اتحضر كيف كان العراق
مركزاً لنشر وتوزيع الكتب العربية
وكيف انسحب عنه الناشئون وتركوا
مبيعهم في أزمته حين كاد الحصار
يمزقه. ترى هل سنعيد مثل هذا
الاتجاه ونهمل مبدعينا إذا انتهى
الحصار ومادت لنا الحافية .. لا
أدري.. ربما سنعيدهم..

جولة الابداع

والعلوم الإنسانية عن حقوق الإنسان والشعوب ، قناعة عن هيئة لتحرير بان الخطاب النقدي يمكن أن يساهم في تشكيل عالم أكثر إنسانية. وقد شارك أساتذة ونقاد وباحثون وترجمون من مصر والعراق وفلسطين والمغرب والفرنسا وبلغاريا والهند وكندا والولايات المتحدة في هذا العدد: صبري حافظ - إدوار سعيد - أحمد طاهر حسني - زكيا ترويف - وايد الشهاب - جيل نوايز - محمد بركة - علي ميرزه - سلام يوسف - عايدة أيوب بامية - روبرت سويترز - كلود لوبير - جيس جراف - رندا شعث - ج. ج. أندرس - هدى للمسة - بولجن قلنس - أ. س. كلنسي - رضوى عاشور - ريكيا بيرنوس - سمعي يوسف - فريال غزول - جوناثان ربي.



يبدأ في أبريل القادم، ويصدر أيضاً عن دار للنقل

● مصدر عن قسم اللغة الإنجليزية والأدب للدارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة العدد ١٣ من مجلة (الف) السنوية وقد دار هذا العدد من (الف) حول تمثيل الأدب

● يصدر عن دار (النقل) بالقاهرة بعد أيام، للجلد الكامل لجة (إضافة ٧٧)، ويشتمل المجلد على الأعداد الأربعة عشر التي أصدرتها المجلة خلال عشر سنوات (١٩٧٧ - ١٩٨٧).

وتعود أهمية هذا المجلد إلى أن جميع النسخ من كل الأعداد الأربعة عشر قد نطقت ولم يبق أمام الباحثين والشعراء المهتمين بتجربة الشعر للمصري عامة، وشعر السبعينيات خاصة، إلا أن يلجأوا إلى تصوير ما قد يعثرون عليه من نسخ بعض الأعداد، بعد أن بدأ الانتماء النقدي بهذه التجربة يتزايد من خلال بعض الكتابات الجادة والرسائل الجامعية التي يكف الآث عليها غير باحث.

ويحاول أعضاء (إضافة ٧٧) أن يخطوا الآن لإصدار جديد للمجلة

أصدقاء إبداع

الشعراء تحت عنوان (ديوان الأصدقاء)، وتعتبر لأن المساحة لم تزد بعد كما كانت تتمنى أسرة التحرير، لأن الملف الخاص بالتراث القبطي استقرّب معظم المساحة، فلم نستطع أن ننشر إلا قصيدتين من سبع كانت معدة للنشر، ومع ذلك فإننا نعد القراء بالعمل على زيادة المساحة في الأعداد القادمة، مع العودة للربود على رسائل أخرى كثيرة وصلت في الشهر الأخير.

يرسلها هو بنفسه، ولكن ما تستطيع المجلة أن تؤكد هو أنها كانت حريصة على أن ترد على ما يصلها من الرسائل، خاصة تلك التي يقيم أصحابها في الأقاليم ويريدون أن يعرفوا مصير قصائدهم.



تواصل (إبداع) في هذا العدد تقديم مختاراتها من إبداعات

أرسل بعض الأصدقاء يعترضون على وجود أسمائهم في بريد المجلة دون أن يكونوا قد أرسلوا إليها، ومن هؤلاء الصديق شحاته إبراهيم بالفيوم، الذي يقول في رسالته أن للمراجعة كانت غير سارة حين رأى اسمه بين أسماء الآخرين، والمجلة بالطبع لا تملك إجابة شافية على تساؤلات الاستاذ شحاته حول الكيفية التي وصلت بها قصيدة له إلى المجلة دون أن

ديوان الأصمقداء

ميراث الرمل

شعر: سامح الحسيني عمر
(نمط)

فأنت المرمي
وأنت كل قطمان
وتبني الآن مشتل بلا فعل
سوى الأشجان والذكرى
له الدخان من نيران مجموعي
وممنوع عن المرقوب
فكيف أحلت هذا الليل جلادا
لأوجاعي
وعاطفتي مزيج من رماد الدهر
يسافر ضد ربيع اليد
أنا المسفوح في قيم الجليل
الجهد
أنا الربان والظلمة...
فأين البحر يا أمي؟
لماذا أحلت نجباتي هناها من الخوف؟
وقيل الآن ما كانت
ولا كانت كوشم الصمت في الحلق

(١)
نوافذ للمزن فتحتها البكاء
مواسم للدمع تمنحني الدخول
على خواطر خلوتي
والليل كان ممدداً قد كنته
الريح في زمن الرمال
وتغير أوجاع السماء على خريطة رحلتى
وتهب ثم تصوم... ثم تحط
(أيتها المعمولة من نزع ارتعائى
ما غرك بخريف أشيائى
أو جنت تقتلعين شجر خواطرى
تراوغيين عن خرابى
هنس المروقة
هنست خراف العمى
واعترزت كلابى)
يا طاملاً وجعى تنائر فى الفياض

وأخشى عليك الآن من غدري
ومن أروى
ومن طوفان أسبابي
إذا شلت يد الفلق
فاني الآن كالراعي بلا غنم
وكالبكي على حال
أهيبه بعض أمتعتي
الملم كل أعضائي.. لأرحل

حقائب رحلي فارغة
وتشوان من السهد
أنا والفجر ضدان..
خليلان
وكنت سكبت هذا الفجر عاطفتي
وكنت تلوت هذا الفجر قداساً لأرجاعي
فكيف جعلت هذا الفجر عاصفتي

إليك أعود

شعر: مَيَّ أبو الليل
(القاهرة)

رياء جئتك والفرؤاد يعانني
رياء جئتك والحياء نهأها
فالفسد خلّ قد طوانني عندها
مجر الاحبة كم تعذبنا به
رياء جئتك هل ستقبل عابداً
رياء جئتك هل ستقبل عابداً
وطرقت بابك يا إلهي علني
فلمعت طيفاً من بعيد شدي
حلو الحديث فمما أرق كلامه
ورجعت نفسي في عمالك مغلها
وعرفت أن العطر والحبسوت الذي
ها قد لقيستك يا إلهي مرة

يلقيه شيطان إلى شيطان
لسيل يذيق القلب كل هوان
نسي الحبيبة والهوى ونساني
رياء ممسا أقسى الإنسان
الف الحياء سدي مع الندمان
ندم وبع فيه يلتقيان
أجد الحياء والتقى بكيناني
وسمعت صوتاً هزني ناداني
عذب اللجون طرقت حين دعاني
ندم وعطر للممي حمالاني
أحببني قيس من الإيمان
والقلب يهفو للقاء الثاني

المجلة

العدد الأول • يناير ١٩٩٣

العدد الثاني • فبراير ١٩٩٣

العدد الثالث • مارس ١٩٩٣

العدد الرابع • أبريل ١٩٩٣

أعد كشف هذا العام في ثلاثة جداول : الجدول «١» لرموز أنواع مواد المجلة للاستفادة منه في الجدول «٣» والجدول «٢» لموضوعات المجلة مرتبة ترتيباً الفبائياً حسب أنواعها . والجدول «٣» للمؤلفين والكتاب مرتباً ترتيباً الفبائياً ، مع الرقم المسلسل للموضوع ، ورموزه كما ورد في الجدول «٢» .

إعداد : سلوى مصطفى

إشراف : شمس الدين موسى

العدد الخامس • مايو ١٩٩٣

العدد السادس • يونيو ١٩٩٣

العدد السابع • يوليو ١٩٩٣

العدد الثامن • أغسطس ١٩٩٣

العدد التاسع • سبتمبر ١٩٩٣

العدد العاشر • أكتوبر ١٩٩٣

العدد الحادي عشر • نوفمبر ١٩٩٣

العدد الثاني عشر • ديسمبر ١٩٩٣

كشاف مجلة إبداع ١٩٩٣

(السنة الحادية عشر)

جدول رقم (١)

الرمز	المادة	الرمز	المادة	الرمز	المادة
ش	الشعر	د	الدراسات	ف *	الافتتاحية
ر	الرسائل	مت	المنابعات	ق	القصة
ن	ندوات	ت	تعقيبات	فن	الفن التشكيلي
				م	مكتبة

جدول رقم (١)

الموضوعات

المسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
---------	---------	--------	--------------

الافتتاحية (١٢) افتتاحية

١	أسئلة وإجابات	أحمد عبد المعطى حجازى	١٠	٤
٢	أقنعة على مبارك		١٢	٤
٣	إنهم يقتلون الشعراء		٧	٤
٤	الحوادث لا تتركنا مع الشعر هائنين		٥	٤
٥	طه حسين ورأس ميدوزا		١١	٤
٦	عيد للثقافة .. عيد للحرية		٢	٤
٧	قارنوا بين مكانكم ومكانهم		٤	٤
٨	إلا قوانين الفن !		٣	٤
٩	المتعصبون والتاريخ		٩	٤

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
١٠	المرأة ليست رجلاً ناقصاً	١	٤
١١	مصر كلها مبدعة	٨	٤
١٢	نواب الأمة و «إبداع»	٦	٤

٢ - الدراسات (٩٤) دراسة

١	أحمد مرسى شاعر مدرسة الإسكندرية	إدوار الخراط	٢	٢٩
٢	الأدب والفن عند زكي نجيب محمود	صلاح قنصوه	١٠	٤٦
٣	أديسيوس إيليتيس	نعيم عطية	٥	٦٣
٤	أربعة شعراء ثائرون	سمير عبد ربه	٤	١٤٠
٥	أربع قصائد من تانيجاوا	أحمد فتحي	٥	١٠٩
٦	إشكالية الإبداع في الأدب النسائي	منى أبو سنة	١	٢٢
٧	اطلالة على الشعر الفارسي المعاصر	رملة محمود غانم	٥	٩٧
٨	اغتراب المصري عن ماضيه	ميرفت عبد الناصر	١٢	٨١
٩	امبيروتو ايكو والرواية الدولية	ترجمة : ريشار جاكسون	٧	١٣١
١٠	الأنظمة العالمية قديماً وحديثاً	نعوم تشومسكي	٦	٣١
١١	ترجمة الشعر . . هذا المشروع الغائب	حسن طلب	٥	١٤٩
١٢	التراث والمعاصرة عند زكي نجيب محمود	حامد طاهر	١٠	٣٦
١٣	تشومسكي في القاهرة	التحرير	٦	٢٢
١٤	تشومسكي وعلم اللغة	محمود فهمي حجازي	٦	٢٧
١٥	التنوير ورجل الشارع	مراد وهبه	٧	١٩
١٦	تيارات الشعر المعاصر	مكارم الغمري	٤	٩٥
١٧	ثقافة الجلد ، وصورة الآخر	صلاح قنصوه	٦	١٤
١٨	الجدل الدائم بين الفرد والجماعة	فاروق عبد القادر	٧	٢٥
١٩	الجنود والثمار	أحمد درويش	١٢	١١١
٢٠	جيلان وأربعة شعراء معاصرون	حسين الموازني	٤	١١٤
٢١	الحداثة والاستمرارية عند أحمد مرسى	مختار العطار	٢	٣

مستلسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
٢٢	حقوق الإنسان والدرجاتية	مراد وهبه	١ ٥٩
٢٣	حوار الثقافات والتنوير	منى أبو سنة	٧ ١٣٥
٢٤	خالتي صفية والدير	صبري حافظ	١٢ ١٠٠
٢٥	الخروج من المتاهة	ترجمة : خليل كلفت	٣ ٩٦
٢٦	خصوصية المكان في عالم محسن يونس القصصي	عبد الرحمن أبو عوف	٨ ٦٦
٢٧	الخطاب الأدبي النسائي	اعتدال عثمان	١ ١٣
٢٨	خمسة رسائل إلى طه حسين	نبيل فرج	١١ ٩٥
٢٩	خوسة أنخل بالنته	كاظم جهاد	٥ ٢٢
٣٠	دفاعاً عن أعمال بيكاسو	ت : خليل كلفت	١٢ ٦٦
٣١	دفعة (٩٣) في معهد السينما	سمير فريد	٨ ١٣٢
٣٢	دلو من السماء	لطفي عبد البديع	١١ ٤١
٣٣	ديريك والكوت	أحمد مرسى	٤ ٢٩
٣٤	ديستوفسكي وجريمة قتل الأب	ترجمة : شاكرا عبد الحميد	٧ ٣١
٣٥	رباعية المستقبل	مراد وهبه	٩ ٨
٣٦	الرواية . . والخزيرة !	لطفي عبد البديع	٧ ٨
٣٧	رؤيتي لزكي نجيب محمود	مراد وهبه	١٠ ١١
٣٨	زكي نجيب محمود ناقد الشعر	ماهر شفيق فريد	١٠ ٥٧
٣٩	الشاعر صلاح الدين إبراهيم	حازم هاشم	٨ ١٢٩
٤٠	الشاعر في مواجهة «موظفي الرب»	إسماعيل صبري	٨ ١٠
٤١	الشاعر هنري ميشو	أحمد عبد المعطي حجازي	٥ ١٢١
٤٢	«شعانون ونيلاء»	عابد خزندار	٣ ٦٢
٤٣	الشخصية الروائية وجدلية العجز والفعل	مراد عبد الرحمن مبروك	١٢ ١٢١
٤٤	«شخصية مصر» منجز الكتاب	محمود أمين العالم	٩ ١٢
٤٥	شرق العالم وغريه	حسن طلب	١٠ ٥٢
٤٦	الشرف والغضب لا يكتفيان	* خليل كلفت	٦ ٤٤
٤٧	الشعر بعد الحرب الأهلية في أسبانيا	لوث جارسيا	٥ ٨

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
٤٨	الشعر الفارسي في عشر سنوات	إبراهيم الدسوقي شتا	٩ ٣٢
٤٩	الشعر المعاصر في فرنسا	أحمد عبد المعطي حجازي	٤ ٤٦
٥٠	الشعر المعاصر في إنجلترا	ماهر شفيق فريد	٤ ٧٣
٥١	شعراء وقصائد من سبع دول : أمريكا اللاتينية	شريف حمدي بهلول	٥ ٨١
٥٢	الشعر والنوع : باربارا - هـ . ميليتسن	ترجمة / عبد القصور عبد الكريم	٣ ٣٠
٥٣	الصورة الشعرية واللغة السينمائية	أحمد مجاهد	٣ ٧٩
٥٤	صورة الرجل في قصص المرأة	سوسن ناجي	١ ٤٩
٥٥	الصوفي	سليمان فياض	١ ٨٥
٥٦	«طه حسين» : عن الرمز والإنسان	أدوار الخراط	١١ ٦٥
٥٧	طه حسين في الإنجليزية	ماهر شفيق فريد	١١ ٨٤
٥٨	طه حسين وتطور اللغة	مصطفى ناصف	١١ ٤٨
٥٩	الظل والضوء	رمضان بسطاوي	٣ ١١٨
٦٠	عشرة شعراء معاصرين من بولندا	دوروتا متولي	٥ ١٢٤
٦١	عشر قاضيات مصريات	ترجمة / شيرين أبو النجا	١ ٤١
٦٢	عطر عاشق البساطة وقيم الأدبية	صبري حافظ	١ ٧٦
٦٣	العقلية المصرية من «الإبداع» إلى «الإبداع»	محمد المفتي	٣ ٨
٦٤	العقيدة اللغوية عند يحيى حقي	أدوار الخراط	١ ٧٢
٦٥	عن العلاقة بين طه حسين وأحمد أمين	حمدين أحمد أمين	١١ ٧٨
٦٦	فاروق شوشة وعالمه الشعري	شفيق السيد	٢ ١١٢
٦٧	فلسفة الصمت في الفكر المعاصر	رمضان بسطاوي	١٢ ٢٢
٦٨	فلسفة للطفولة	مراد وهبه	٨ ٧
٦٩	قراءات جديدة ليوناني فلا يقرأ	محمود أمين العالم	١١ ١٤
٧٠	لكي تزهري حدائق النساء	فريدة النقاش	١ ٣٦
٧١	لطيفة الزيات في مرآة لطيفة الزيات	لطيفة الزيات	١ ٥٤
٧٢	لماذا يا شهرزاد ؟	نبيلة إبراهيم	١ ٨
٧٣	ما يقال وما لا يقال في مؤتمر للفلسفة	أميرة حلمي مطر	٩ ٩٩

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
٧٤	ما العقلانية	مراد وهبه	١٢ ٧
٧٥	ما العلمانية	مراد وهبه	١١ ٧
٧٦	محاولة اقتراب . . ليس إلا	محمد هشام	٥ ٥٢
٧٧	محاولتان رائدتان للتجريب	محمد السيد عيد	٨ ١٠٩
٧٨	مختارات من شاعرين معاصرين من بلغاريا	حسن طلب	٥ ١٣٦
٧٩	مختارات من «تشانج ياء» العاين	سيد عبد الخالق	٥ ١١٦
٨٠	مختارات من إيمانيس زيونيس «لاتفيا»	حسن طلب	٥ ١٤٥
٨١	المرأة والإبداع الموسيقي	عواطف عبد الكريم	١ ٢٣
٨٢	ملاحم من الشعر الحديث في إيطاليا	ماهر شفيق فريد	٥ ٣٤
٨٣	مفهوم العقل بين ابن رشد وزكي نجيب محمود	محمود أمين العالم	١٠ ٢٣
٨٤	المقالة الأدبية وشخصية زكي نجيب محمود	منيرة حلمي	١٠ ٧٠
٨٥	مقدمة في فقه المصادرة	محمد فكري الجزار	٨ ١٥
٨٦	الموسيقى العربية وتعدد الأصوات	يوسف نجيب	١٢ ٤٣
٨٧	الموقف الدرامي لفلسفة الوضعية المنطقية	لطفى عبد البديع	١٠ ١٦
٨٨	نعوم تشومسكي	حمدي السكوت	٦ ٢٥
٨٩	النور المنطفيء	مصطفى ناصف	٢ ٧
٩٠	واقع الإبداع الأدبي في الأقاليم	أحمد عبد الرازق أبو العلا	٨ ١٢٠
٩١	وصف مصر برؤية معاصرة	مراد وهبه	٦ ٨
٩٢	وليم جولدنج آخر الراوئين الميتافيزيقيين	ماهر شفيق فريد	٩ ٧٤
٩٣	يحيى حقي . . ناقدًا	محمود أمين العالم	١ ٦٣
٩٤	يوم رحيلك يا رائد التنوير	أميرة حلمي مطر	١٠ ٣٢

٣ - الشعر (٩٥) قصيدة

١	أربع قصص قصيرة	يوسف الصايغ	١١ ١٠٦
٢	الإحساس الخافت	أمانى شكيم	١ ١٢١

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
٣	إرهاصات	يوسف الصايغ	٢ ١٩
٤	الإسكندرية	فاروق شوشة	١٠ ٧٣
٥	أشعار	ترجمة : أحمد عبد المعطى حجازى	٧ ٤٧
٦	أعشاب صالحة للمضغ	محمد سليمان	٢ ٥٦
٧	أغنية للمدينة	محمد سعد شحاته	٨ ٦٠
٨	أقمار	محمد محمد البساطى	٨ ٥٥
٩	الأقنعة	محمد على شمس الدين	٦ ٦٥
١٠	ثلاث قصائد	محمد كامل شاهين	٩ ١٣٧
١١	إلى الشاعر الذى لم يعد يكتب إلا للصغار	نصار عبد الله	٢ ٢٦
١٢	شاعرات معاصرات من جنوب أفريقيا	محمد عيد إبراهيم	٤ ١٤٨
١٣	امراة	صلاح على جاد	٨ ٤٨
١٤	امراة من رخام	أنس داود	٢ ٦٩
١٥	أيضا فى الليل	عيد المنعم رمضان	٩ ٥٨
١٦	أيتها الأشواق	أشرف فراج	٨ ٤٩
١٧	أيها النهر : استفق	جمال الدين عبد المنعم	٨ ٥٤
١٨	بقايا صنم	علاء الدين رمضان	٨ ٥٩
١٩	البلاد	عبد حسن الشنهورى	٨ ٢٦
٢٠	بينما عمر ما يهبط السلالم	حسن خضر	٨ ٤١
٢١	تاسوعات	صلاح اللقانى	٩ ١٠٣
٢٢	تجليات (٢)	درويش الاسيوطى	٩ ١٣٨
٢٣	تداخلات	محمود نسيم	٢ ٤٨
٢٤	ثرثرة مع الصديق أبى العباس	إلياس لحود	٢ ٢٤
٢٥	ثلاث ترنيمات لك	كريم الاسدى	٢ ٧٦
٢٦	ثلاث قصائد	محمد القيسى	٩ ٢٢
٢٧	ثلاث قصائد	وليد منير	٦ ٨٣
٢٨	جغرافيا	عيد صالح	٨ ٣١

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
٢٩	جمرة	عبد اللطيف عبد الحليم	٢ ٨٤
٣٠	الحزن	منى عبد الفتاح	٨ ٣٧
٣١	حضرة الجسد	نادى حافظ	٨ ٦٢
٣٢	حفريات	محمد سليمان	٧ ٧٧
٣٣	علمي	سامح الموجي	٩ ١٤٨
٣٤	الخروج الأخير لرأس الحسين بن فاطمة	إبراهيم عباس ياسين	٢ ٩٨
٣٥	الخروج على حد الأنواع !!	محمد أحمد العزب	٩ ١٤١
٣٦	دراسة ومختارات شعرية معاصرة من الولايات المتحدة	ترجمة / أحمد مرسى	٤ ١٠
٣٧	دواء داء المدن	حسين أحمد إسماعيل	٨ ٣٠
٣٨	رحيق البرق	محمد محمد محسن	٨ ٥٣
٣٩	رماد الذاكرة	المعطي قبال	١٢ ١٠٧
٤٠	رمل الوقت . . ملح الريح	أمل جمال	٩ ١٤٧
٤١	الرمل معقود على محبتي	عبد الناصر هلال	٨ ٣٩
٤٢	رؤيا	السيد محمد الخميسي	٨ ٦٥
٤٣	صباح	محمود نسيم	٧ ١٢٩
٤٤	صباح الجنين الثامن عشر	كمال عبد الحميد	١١ ١١٩
٤٥	صمت يبوح	وحيد لاوندى	٨ ٣٧
٤٦	صورة الفنان . . !	بهيج إسماعيل	٦ ١١٤
٤٧	ضرب من الأشباح	محمد عيد إبراهيم	٦ ٩٤
٤٨	عرش وحل وموسيقى نشاز	حسنى الزرقانى	٨ ٤٧
٤٩	العودة من مملكة الماء	فؤاد طمان	٩ ٩٠
٥٠	عيون عربية	أحمد كامل شاهين	٩ ١٤٤
٥١	غرفة ، محطة ، حديقة	عبد الكريم كاسد	٧ ١٣٦
٥٢	فراغات شانكة تتحرك فجأة	فاطمة قنديل	١ ٩٩
٥٣	فضاء لا يسع المهملات	أمال السيد	١ ١٠٥

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
٥٤	فقدان	المنجى سرحان	٨ ٥٢
٥٥	فقط ، أعظ الماضي	علي منصور	٩ ١١٨
٥٦	فواصل الفيلة المشتهاة	محمد حلمى الديشة	٧ ٩٨
٥٧	الفوانيس	فؤاد سليمان مغنم	٣ ١١١
٥٨	فى الثانية صباحا	شعبان يوسف	١١ ١٣٣
٥٩	القارة الأخرى	وليد منير	٢ ٦٣
٦٠	قصائد	أمل جمال	١ ١٢٥
٦١	قصائد	محمد فريد أبو سعدة	١٢ ٥٢
٦٢	قصائد	عبد الرزاق عبد الواحد	٢ ٧١
٦٣	قصيدة زد	نور الدين صمود	٢ ٢٨
٦٤	القصص	وليد منير	١١ ١٢٨
٦٥	قيامه المرأة الماردة	فؤاد طمان	٢ ٨٨
٦٦	كائنات المقهى	عبد العزيز موافى	٢ ١٠٤
٦٧	كانت أصابعها تقول	عزت الطيرى	٨ ٤٤
٦٨	كتابة على الماء	محمد صالح	٢ ٥٤
٦٩	كل ما هو جديد علينا	نادر ناشد	٨ ٥٨
٧٠	الكوت . . الماء رؤية سيكوباتية	عبد العظيم ناجى	٧ ١١٧
٧١	كيف أخطأنا فؤاده ؟ !	مهدي بندق	٢ ٧٦
٧٢	لماذا يفسد الزاد ؟؟؟	محمود العتريس	٧ ٨٩
٧٣	ليست زيرجدة	حسن طلب	٦ ١٠٥
٧٤	متاهة المحارب	شريف رزق	٨ ٣٤
٧٥	محطات	هالة لطفى	١ ١١٣
٧٦	مدى	جمال القصاص	١١ ١٣٥
٧٧	مرثية الشجرة	أحمد الشيخ	١٢ ٧٧
٧٨	مرثية لدمية الطين	حافظ محفوظ	٢ ٩١
٧٩	مريميات	كمال كامل عبد الرحيم	٨ ٢٨

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
٨٠	مشهد أخير	محمود نسيم	١٢ ١٣
٨١	مقعد ثابت في الريح	شعبان يوسف	٢ ١١٠
٨٢	مليكَة الإيوان	فكرى عبد السميع	٩ ١٥٠
٨٣	من أناشيد إيزيس	إلياس لحود	٧ ٥٤
٨٤	نقش على جدار الكرنك	حصين القيانى	٨ ٦١
٨٥	نورا	محمد سليمان	١٢ ٢٩
٨٦	الواحد فى الواحدة	حلمى سالم	١٠ ١٠٢
٨٧	والنداءات . . سلوى	عبد المنعم العقبى	٩ ١٤٥
٨٨	وجه	مفرح كرم	١٢ ٩٢
٨٩	وجه	محمد ربيع هاشم	٩ ١٥٠
٩٠	هذيان السجين	عادل عزت	٢ ٧٩
٩١	هناك	عبد الوهاب داود	٨ ٦٤
٩٢	هوية	سامى الفياشى	٨ ٦٣
٩٣	ينحنى لرئيسه	ممدوح عدوان	٢ ٤٧
٩٤	يوم آخر لاخلق الفزاعات	أحمد زرزير	٣ ٨٨
٩٥	يوم للغضب . . يوم للغفران	عبد العزيز موافى	١٠ ٨٥

٤ - القصص (٥١) قصة

١	الابزمط	سهام بيومى	١ ١١٦
٢	الآخر	شمس الدين موسى	٦ ٨٨
٣	اشترت نفسى	كمال القلقش	٩ ٢٥
٤	اغتيال	عبد الوهاب الأسوانى	١٢ ٧٩
٥	البيبر ينتظر	جمال عبد القصور	١٢ ١٠٩
٦	الأنوف المتورمة	أحمد الزعبي	٩ ١٢٢
٧	باتنوميم	محمد محمد حافظ صالح	٨ ١٠٢
٨	بريد حربي	رجب سعد السيد	٧ ٩١

مبلسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفة
٩	البطن	سلوى النعمى	٧
١٠	ببوتفول	نوال السعدوى	١
١١	جراحة تجميل لإنسان ميت	عزت نجم	٨
١٢	جمعة العابق	محمود حنفى	١٢
١٣	الحادث	محمد مصطفى العشرى	٨
١٤	حد الموت	أسامة خليل	١١
١٥	حفرة العمل	فوزية مهران	١
١٦	دوار	محمود حنفى	٣
١٧	دندرة اندانتى	ادوار الخراط	١٢
١٨	راس صبية	نعيم عطية	١٠
١٩	رقصة العمر الذى ولى	أحمد أبو خنجر	٨
٢٠	رقصة وأغنية	رضا البهات	٨
٢١	الزائر	مصطفى أبو النصر	٧
٢٢	السداة	محمد البساطى	٣
٢٣	شريط الوصايا	أحمد الشيخ	١٠
٢٤	شفق ورجل عجوز أيضا	سعيد الكفراوى	٩
٢٥	شمبارة الميمونة	عبد الستار ناصر	١٢
٢٦	صنذقتان	نوال السعدوى	١٢
٢٧	ظلمتان	خالد منتصر	٨
٢٨	العصا السوداء	سعد الدين حسن	١٠
٢٩	العصابة	فؤاد حجازى	٩
٣٠	فاصل من معزوفة الوداد للقرمى	عبد الوهاب الأسوانى	٣
٣١	الفخ	محمد البساطى	٧
٣٢	فنجان من البن المحوج	منى حلمى	٣
٣٣	فى الظل والشمس	محمود الوردانى	٩
٣٤	* قصتان	ماهر منير كامل	٨

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
٣٥	قصتان	نبیه الصعیدی	٨ ١٠٦
٣٦	كانت هنا شجرة	أحمد فاروق على	٨ ٧٧
٣٧	اللعبة	إبراهيم الحسيني	٣ ١١٥
٣٨	لم يحدث بعد	منال محمد السيد	١ ١٢٣
٣٩	ليلة الحلاوة	السيد زبد	٨ ٨٧
٤٠	إلييات	محمد خضر	١١ ١٢١
٤١	مراسم العودة للأهل	يوسف القعيد	٣ ٥٨
٤٢	مسكن	محمود عوض عبد العال	٩ ١٣٤
٤٣	معطف قديم	رضا البهات	٣ ١٢٥
٤٤	المنزل	بثينة الناصري	١ ١٠٢
٤٥	موت الفاكهة	محمود الورداني	٣ ٧٢
٤٦	المؤامرة	عادل كامل	٣ ١٠
٤٧	الميراث	نصار عبد الله	٧ ١٠٢
٤٨	نعيما !	ترجمة / محمد إبراهيم مبروك	٩ ١١٢
٤٩	هكذا ولدت	جمال زكي مقار	٦ ٩٧
٥٠	هل سبق لك أن . . .	ترجمة / أحمد عمر شاهين	١١ ١١٣
٥١	البقطة في المعتقل	إدوار الخراط	٦ ٧٣
٥٢	ويك تحتشمس	عادل كامل	٦ ٥٥

٥ - المتابعات (٣٦) متابعة

١	اتحاد الكتاب المصري يأخذ ولا يعطي	سليمان فياض	٢ ١٤٧
٢	الاسلام والفنون الجميلة	حسن طلب	٤ ١٥٥
٣	تكريم الرواد وثلق الشباب	هناء عبد الفتاح	٧ ١٤١
٤	توحيد التسميات وتحديد المصطلحات	مجدى يوسف	٢ ١٣٨
٥	جارودى فى القاهرة	كريم عبد السلام	٦ ١٣٨
٦	جوايز «كل واشكر»	حازم هاشم	٨ ١٥٥

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
٧	رحلة جاردوى من الماركسية إلى الإسلام	على ميروك	٦ ١٤٢
٨	رحيل الدكتور محمد ثابت الفندى	أحمد عبد الحليم	١٢ ١٤٠
٩	«الزيارة» انتهت قبل أن تبدأ	هنا عبد الفتاح	٢ ١٤٠
١٠	سرقة الاحزان ومحمد عبد الوهاب	فتحى الخميسى	٣ ١٣٨
١١	السينما المصرية . . إلى أين ؟	فريدة مرعى	١٠ ١١٨
١٢	الشباب يصنعون مسرحنا	هنا عبد الفتاح	٦ ١٥٣
١٣	صلاح عيد الصبور فى ذكره	جرجس شكرى	٩ ١٥١
١٤	عشرة دواوين لعشر شاعرات عربيات	حلمى سالم	١ ١٤٣
١٥	عطوة بين الفارس والكوميديا !	هنا عبد الفتاح	١١ ١٤٤
١٦	فى العيد القومى للدقهلية	عبد الوهاب دارد	٧ ١٥٠
١٧	الكابوس ما بين السيكونيراما والأحلام المفتالة	هنا عبد الفتاح	١٢ ١٤٥
١٨	الكوميديوت والشعر القديم	سمر إبراهيم	٧ ١٤٧
١٩	مبدعات بالعافية	حازم هاشم	١١ ١٥٤
٢٠	مجلة «عين» للفنون البصرية	ليلى نجاتى	١١ ١٥٨
٢١	محاولة لفهم واقع الموسيقى العربية المتناقض	فتحى الخميسى	٦ ١٦١
٢٢	مسرح الأقاليم فى مصر	أمير سلامة	٨ ١٣٧
٢٣	المسرح فى الأقاليم : القضية والهوية	هنا عبد الفتاح	٩ ١٢٦
٢٤	مسرحية وكاتب	هنا عبد الفتاح	١ ١٣٥
٢٥	معرض القاهرة للكتاب فى يوبيله الفضى	عبد الرحمن أبو عوف	٣ ١٢٧
٢٦	معرض لمنشآت المهندس المعمارى المستشرق الكسندر مارسيل	برنار ريشار	١٠ ١٢٧
٢٧	موسيقى جمال عبد الرحيم إيزابيللا إيوليان	ترجمة / سمحة الخولى	١٢ ١٢٧
٢٨	مهرجان القاهرة الدولى الرابع لسينما الأطفال	فريال كامل	١١ ١٤٨
٢٩	مهرجان القاهرة السينمائى السادس عشر	فريدة مرعى	١ ١٢٧
٣٠	مؤتمر الموسيقى العربية	ممدوح خليفة	١ ١٤٠
٣١	مهرجان للمسرح التجريبي	هنا عبد الفتاح	١٠ ١١١

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
٣٢	نادين جنرديمير في القاهرة	سناء صليحه	٨ ١٤٤
٣٣	نجوم السينما يغازلون المسرح ^١	هنا عبد الفتاح	٣ ١٣٢
٣٤	نكون أولا نكون	فريدة مرعى	٨ ١٤٧
٣٥	وداعا محمد عزيز الهبابي	حسن طلب	١٢ ١٤٣
٣٦	وقفه عند مسار الإبداع الموسيقي المصري	سمحة الخولي	١١ ١٣٧

٦ - الرسائل (٤٢) رسالة

١	أدب البلقان تحت أضواء باريس	إسماعيل صبرى (باريس)	١٠ ١٥٤
٢	أول تكريم رسمي للشعر الأمريكي الأسود	أحمد مرسى (نيويورك)	٧ ١٥٨
٣	أول رواية يكتبها الكمبيوتر	أحمد مرسى (نيويورك)	٨ ١٦٧
٤	البيئالي الخامس والأربعون	سهير لطف الله (فينسيا)	٨ ١٧١
٥	«ترجمات» استخدام الجغرافيا	صبرى حافظ	١١ ١٦٥
٦	التشكيل بحبل الغسيل	ترجمة / أحمد الشريف (بكين)	٢ ١٧٢
٧	تونس تراهن على الثقافة العربية		٧ ١٧٤
٨	توني موريسون الكاتبة التي فجرت غضب أمريكا	أحمد مرسى (نيويورك)	١٢ ١٥٥
٩	الثقافة العربية في الدانمرك	سليمان فياض (كوبنهاجن)	٥ ١٦٦
١٠	ثلاث كاتبات أسبانيات	لوث جارسيا (مدريد)	١ ١٧٤
١١	حياة الشعراء الكبار فوق خشبة المسرح	صبرى حافظ (لندن)	٤ ١٥٨
١٢	حول مهرجان جردونيل التاسع للمسرح الأوروبي		٧ ١٧١
١٣	خطاب يفجيني زامياتين إلى ستالين	أنور إبراهيم (مولدافيا)	٥ ١٧٠
١٤	دور العقل في الواقع المعاصر	أحمد عبد الحليم عطية (المغرب)	٣ ١٧٥
١٥	ريفر ماريا ريلكة	إسماعيل صبرى (باريس)	٦ ١١٨
١٦	سقوط ديكتاتورية الهادى العظيم	إسماعيل صبرى (باريس)	١١ ١٦١
١٧	سوزان سانتوج : عاشقة البركان	أحمد مرسى (نيويورك)	١٠ ١٦٠
١٨	الشاعر فيليب لاركين يتلقى الاتهامات	أحمد مرسى (نيويورك)	٥ ١٦٠

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
١٩	عجز الحضارة الامريكية	صبرى حافظ (لندن)	٢ ١٦٣
٢٠	العراق تحت الحصار الثقافى	بثينة الناصرى (بغداد)	٢ ١٧٤
٢١	العراق بينك ليلاه	بثينة الناصرى (بغداد)	٨ ١٦٣
٢٢	العمارة والتنمية والادب «أصيلة»	أحمد عبد المعطى جهازى (الغرب)	١٠ ١٧٥
٢٣	الفارس الأزرق يواجه الايدى السوداء	يحيى حجي (فلورنسا)	٦ ١٦٦
٢٤	فينسيا تكرم فارس الحدائة مارسيل دو شامب	يحيى حجي (فينسيا)	١٢ ١٦٨
٢٥	القاهرة بين الحلم والواقع	علاء الدين رمضان (هولندا)	٦ ١٣٣
٢٦	قضية البروفسور لينارد جيفريز صورة أخرى	أحمد مرسى (نيويورك)	٩ ١٦١
٢٧	الكاتب الروائى خوان بينيت	لوث جارتيا (مدريد)	١٤ ١٦٨
٢٨	كاتب كويى فى المنفى	لوث جارتيا (مدريد)	٢ ١٧٠
٢٩	متحف الفن الحديث فى نيويورك	أحمد مرسى (نيويورك)	٦ ١٢٤
٣٠	مجلدان فرنسيان عن أسطورة الاسكندرية	إسماعيل صبرى (باريس)	١ ١٦٠
٣١	مراحل بنية الترجيعات الشعرية وجدل الماضى	صبرى حافظ (لندن)	١٢ ١٦٤
٣٢	مروجيك . . وداعا أوروبا	دوروتا متولى (وارسو)	٣ ١٧١
٣٣	مسرحية «الجرس» لفرقة الحكواتى اللبنانية	صبرى حافظ (لندن)	١٠ ١٦٧
٣٤	معرض خاص لأغلى رسام أسباني حى	لوث جارتيا (مدريد)	١٠ ١٧٢
٣٥	معرض مايتس فى قاعة المحكمة	أنور محمد إبراهيم (موسكو)	٧ ١٦٥
٣٦	«الملائكة فى أمريكا»	صبرى حافظ (لندن)	١ ١٦٥
٣٧	من الذى يخشى ميكى ماوس ؟	أحمد مرسى (نيويورك)	٣ ١٥٨
٣٨	مهرجان المسرح السابع والأربعون	أجيتشكا (الفيون)	٩ ١٧٠
٣٩	ميلينا ميركورى وزيرة الثقافة اليونانية	نهاد سالم (باريس)	١٢ ١٧٣
٤٠	هل مات مسرح شيلر فى برلين ؟!	كريم الأسدى (برلين)	١١ ١٦٩
٤١	هجوم أوروبية	إسماعيل صبرى (باريس)	٢ ١٦٥
٤٢	وداعا كامرون	لوث جارتيا (مدريد)	٧ ١٦٨

مستند	الموضوع	المؤلف	العدد الصفحة
-------	---------	--------	--------------

٧ - الفن التشكيلي (١٢) دراسة وملزمة بالألوان

١	أحمد مرسى : أبداً أموت مع الطيور	أحمد مرسى	٢	٣٧
٢	بيكار . . وعالمه المخفى	محمود بقشيش	٣	٨٥
٣	تسايح في ملكوت الزجاج	وفاء إبراهيم	١٢	٩٧
٤	التصوير المصرى الحديث من منظور أنثوى	ماجد يوسف	١	٤٩
٥	جماليات الخط العربى	نجوى شلبى	٩	١٢٥
٦	رافع الناصرى يحدث عن تجربته	رافع الناصرى	١١	١٢١
٧	الرباعية التشكيلية لشعر عمر الخيام	نجوى شلبى	٥	١٠٧
٨	العرض الخاص لمسرحية الصالون	مختار الطار	١٠	٩٣
٩	عودة إلى بداية القرن	إسماعيل صبرى	٤	٦٦
١٠	فن المحافظة ومحافظة الفن	محمد طه حسين	٨	٧٠
١١	«كهيفيات» عمر جهان	ماجد يوسف	٧	٦٨
١٢	ماس أرست : الدادا وفجر السريالية	أحمد مرسى	٦	٩٧

٨ - تعقيبات (٦) تعقيبات

١	حول ندوة إبداع	عدلى دزق الله ومحمد بقشيش	٣	١٥٧
٢	مطالب الأدباء ومشكلاتهم	درويش مصطفى درويش	٩	١٧٤
٣	عم صباحاً أيها الرجوع الفلسطينى	رضا البهات	١٢	١٥٢
٤	قضايا التنوير فى السويس	محمد الراوى	٨	١٧٥
٥	مشروع بيان للمتقين	أدونيس	١٢	١٤٩
٦	نحن ضاحيا أنفسنا	عيد صالح	٨	١٧٦

مستسلسل	الموضسوسع	المؤلف	العءء الصفسفة
---------	-----------	--------	---------------

٩. نءوءاء (٢) نءوءاء

١	الحركة التشكككة . . الآن	٢	١٢٢
٢	قضايا الإباءاء ءارء العاصمة	٨	١٩

١٠ - المككبة (١٨) مككبة

١	أءلام المنفى (عالمكة)	سامكة الجءءى	٢	١٦٠
٢	أسئلة «علم الاسءفراء» (عرككة)	وفاء إبراهكم	٣	١٤٤
٣	أوهام الحب فى رواءة «العاشق» (عالمكة)	مصطفى كائل مسعء	١	١٥٧
٤	ءبلور اللمسة الواقكة فى قصص «وشم الشمس»	شمس الءكن موسى	٩	١٥٤
٥	ءناقضاء المءمع الأمريكى (عالمكة)	محموء قاسم	٣	١٥٢
٦	ءللل بلومزبرى لألب المرأة (عالمكة)	فاطمة موسى	١	١٥٤
٧	سللمان ففاض ووجه من الءاكرة (عرككة)	ءمال القصاص	٣	١٤٨
٨	الشاعر العربى ببعر إلى المسءقل (عرككة)	مهى بءق	١٠	١٤٧
٩	شاعركة البناء والمكان فى قصص «منحنى النهر» لمءء البساطى (عرككة)	عبء الرحمن أبو عوف	٢	١٥٦
١٠	العالم المورء . . فى ءراءب ءلء (عرككة)	ءسكن ءموءة	١٠	١٣٢
١١	على قءءل فففى من ءلء (عرككة)	على عفففى	٧	١٥٢
١٢	قضايا من ءىوان «انءهاك» (عالمكة)	عماء الفزالى	٥	١٥٦
١٣	قءاءل البحر . . وأزمة ءلل (عرككة)	عبء الرحمن أبو عوف	١٠	١٤١
١٤	لغة الرمز فى رواءة «الحى الءفى» (عرككة)	عبء الرحمن أبو عوف	٦	١٧١
١٥	محموء قاسم الإنسان والفلسوف (عرككة)	سللمان ففاض	٦	١٦٨
١٦	«المرسى والأرض» وقضايا الإباءاء الروائى (عرككة)	محموء ءنفى كساب	٨	١٥٨
١٧	المونءاء الكئابى وعرككة فى رواءة (محب) (عرككة)	شمس الءكن موسى	٢	١٥١
١٨	«هائر» كئاب المرأة ؟ هل من ضرورة ؟ (عرككة)	شمعان فوسف	٩	١٥٩

جدول رقم (٣)

المؤلفون

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز	مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١	إبراهيم الحسيني	٣٧	ق	١٥	أحمد عبد المعطي حجازي	٩	ف
٢	إبراهيم الدسوقي شتا	٤٨	د	١٦	أحمد فتحي	١	ف
٣	إبراهيم عباس ياسين	٣٤	ش	١٧	أحمد عمر شاهين	٢٢	ر
٤	أجيتشكا	٣٨	ر	١٨	أحمد كامل شاهين	٥	ف
٥	أحمد أبو خنيجر	١٩	ق	١٩	أحمد مجاهد	٢	ف
٦	أحمد درويش	١٩	د	٢٠	أحمد مرسى	٣٦	ق
٧	أحمد زبازيد	٩٣	ش			٥	د
٨	أحمد الزغبى	٦	ق			٥٠	ق
٩	أحمد الشريف	٦	ر			٥٠	ش
١٠	أحمد الشيخ	٢٣	ق			٥٣	د
١١	أحمد الشيخ	٧٧	ش			١	فن
١٢	أحمد عبد الرزاق أبو العلا	٩٠	د			٣٧	ر
١٣	أحمد عبد الحليم عطية	١٤	ر			٣٣	د
		٨	مت			٣٦	ش
١٤	أحمد عبد المعطي حجازي	١٠	ف			١٨	ر
		٦	ف			١٢	فن
		٨	ف			٢٩	ر
		٧	ف			٢	ر
		٤٩	د			٣	ر
		٤	ف			٢٦	ر
		٤١	د			١٧	ر
		١٢	ف			٨	ر
		٣	ف			٦٤	د
		٥	ش	٢١	ادوار للخرائط	١	د
		١١	ف				

مستلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
		٢٠	د
		٢١	د
٣٦	برنار ريشار	٢٦	مت
٣٧	بهيح إسماعيل	٤٦	ش
٣٨	التحرير	١	ن
		١٢	د
		٧	د
		٢	ن
		١٣	د
٣٩	جرچس شكري	١٣	مت
٤٠	جمال الدين عبد العظيم	١٧	ش
٤١	جمال زكي مقار	٤٩	ق
٤٢	جمال القصاص	٧	م
		٧٦	ش
٤٣	جمال عبد المقصود	٥	ق
٤٤	حازم ماشم	٦	مت
		٣٩	د
		١٩	مت
٤٥	حافظ محفوظ	٧٨	ش
٤٦	حامد طاهر	١٢	د
٤٧	حسن خضر	٢٠	ش
٤٨	حسن طلب	٢	مت
		١١	د
		٨٠	د
		٧٨	د
		٧٣	ش
		٤٥	د
		٣٥	مت

مستلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
		٥١	ق
		٥٦	د
	إدوار الخراط	١٧	ق
٢٢	أدونيس	٦	ت
٢٣	أسماء خليل	١٤	ق
٢٤	أسماعيل صبري	٣٠	د
		٤١	د
		٩	فن
		١٥	د
		٤٠	د
		١	د
		١٦	د
٢٥	أشرف فراج	١٦	ش
٢٦	أعدال عثمان	٢٧	د
٢٧	أمال السيد	٥٣	ش
٢٨	أمانى شكيم	٢	ش
٢٩	إلياس لهود	٢٤	ش
		٨٣	ش
٣٠	أمير سلامة	٢٢	مت
٣١	أميرة حلمي مطر	٧٣	د
		٩٤	د
٣٢	أمل جمال	٦٠	ش
		٤٠	ش
٣٣	أنور إبراهيم	١٣	د
		٣٥	د
٣٤	أنس داود	١٤	ش
٣٥	بثينة الناصري	٤٤	ق

مستسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٦٩	سامي القباشي	٩٢	ش
٧٠	سامية الجندى	١	م
٧١	سعد الدين حسن	٢٨	ق
٧٢	سعيد الكراوى	٢٤	ق
٧٣	سليمان فياض	٥٥	د
		١	مت
		٩	ر
		١٥	م
٧٤	سلوى النعمي	٩	ق
٧٥	سمر إبراهيم	١٨	مت
٧٦	سمحة القواى	٣٦	مت
		٢٧	مت
٧٧	سمير عبد ربه	٤	د
٧٨	سمير فريد	٣١	د
٧٩	سناء صليحة	٢٢	مت
٨٠	سهام بيوى	١	ق
٨١	سوسن ناجي	٥٤	د
٨٢	سهر لطف الله	٤	ر
٨٣	السيد زبد	٢٩	ق
٨٤	سيد عبد الخالق	٧٩	د
٨٥	السيد محمد الخميسي	٤٢	ش
٨٦	شاكر عبد الحميد	٢٤	د
٨٧	شريف حمدي بهلول	٥١	د
٨٨	شريف رزق	٧٤	ش
٨٩	شعبان يوسف	٨١	ش
		١٨	م
		٥٨	ش

مستسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٤٩	حسنى الزرقانى	٤٨	ش
٥٠	حسن أحمد إسماعيل	٣٧	ش
٥١	حسن أحمد أمين	٦٥	د
٥٢	حسن حمودة	١٠	م
٥٣	حسن القبايحى	٨٤	ش
٥٤	حسن المواتى	٢٠	د
٥٥	علمي سالم	١٤	مت
		٨٦	ش
٥٦	حمدي السكوت	٨٨	د
٥٧	خالد منتصر	٢٧	ق
٥٨	خليل كلفت	٢٥	د
		٤٦	د
		٣٠	د
٥٩	درويش الاسيرطى	٢٢	ش
٦٠	درويش مصطفى درويش	٢	ت
٦١	دوروتا متولى	٣٢	ر
		٦٠	د
٦٢	رافع الناصرى	٦	فن
٦٣	رجب سعد السيد	٨	ق
٦٤	رضا البهات	٤٢	ق
		٢٠	ق
		٣	ت
٦٥	رمضان بسطاويصى	٥٩	د
		٦٧	د
٦٦	رملة محمود غانم	٧	د
٦٧	ريشار هلكوين	٩	د
٦٨	سامح المرجى	٣٣	ش

مستلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٠٢	عيد الستار ناصر	٢٥	ق
١٠٣	عيد العزيز موافى	٦٦	ش
		٩٥	ش
١٠٤	عيد العظيم ناجى	٧٠	ش
١٠٥	عيد الكريم كاصد	٥١	ش
١٠٦	عيد اللطيف عبد الحلهم	٢٩	ش
١٠٧	عيد المنعم رمضان	١٥	ش
١٠٨	عيد المنعم العقبى	٨٧	ش
١٠٩	عيد المقصود عيد الكريم	٥٢	د
١١٠	عيد الناصر هلال	٤١	ش
١١١	عيد الوهاب الاسوانى	٣٠	ق
		٤	ق
١١٢	عيد الوهاب داود	١٦	مت
		٩١	ش
١١٣	عيد حسن الشنهوى	١٩	ش
١١٤	على رزق الله	١	ت
١١٥	هزت الطهرى	٦٧	ش
١١٦	عزت نجم	١١	ق
١١٧	علاء الدين رمضان	٢٥	ر
١١٨	على عفيفى	١٨	ش
١١٩	على ميروك	١١	م
١٢٠	على منصور	٧	مت
١٢١	عماد غزالى	٥٥	ش
١٢٢	عوامف عبد الكريم	١٢	م
١٢٣	عيد صالح	٧٣	د
١٢٤	فاريق شوشة	٢٨	ش
		٤	ش

مستلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٩٠	شفيع السيد	٦٦	د
٩١	شمس الدين موسى	١٧	م
		٢	ق
		٤	م
٩٢	شهرين ابو النجا	٦١	د
٩٣	صبرى حافظ	٦٢	د
		٣٦	ر
		١٩	ر
		١١	ر
		٣٣	و
		٥	و
		٢٤	د
		٣١	و
٩٤	صلاح على جاد	١٣	ش
٩٥	صلاح قنصوه	١٧	د
		٣	د
٩٦	صلاح اللقانى	٢١	ش
٩٧	عابد خزندار	٤٢	د
٩٨	عادل عزت	٩٠	ش
٩٩	عادل كامل	٥٢	ق
		٤٦	ق
١٠٠	عبد الرحمن ابو عوف	٩	م
		٣٥	مت
		١٤	م
		٣٦	د
		١٣	م
١٠١	عبد الرزاق عبد الواحد	٦٢	ش

مستلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٤٥	لوت جارسيا	١٠	د
		٢٨	د
		٢٧	د
		٤٧	د
		٤٢	د
		٣٤	د
١٤٦	ليلي نجاتي	٢٠	مت
١٤٧	ماجد يوسف	٤	فن
		١١	فن
١٤٨	ماهر شفيق فريد	٥٠	د
		٨١	د
		٩٢	د
		٣٨	د
		٥٧	د
١٤٩	ماهر منير كامل	٣٤	ق
١٥٠	مجدى يوسف	٤	مت
١٥١	محمد إبراهيم مبروك	٤٨	ق
١٥٢	محمد أحمد العزب	٣٥	ش
١٥٣	محمد البساطي	٢٢	ق
		٣١	ق
١٥٤	محمد الريشة	٥٦	ش
١٥٥	محمد خضر	٤٠	ق
١٥٦	محمد ربيع هاشم	٨٩	ش
١٥٧	محمد الراوى	٤	ت
١٥٨	محمد سعد شحاته	٧	ش
١٥٩	محمد سليمان	٦	ش
		٣٢	ش
		٨٥	ش

مستلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٢٥	فاروق عبد القادر	١٨	د
١٢٦	فاطمة قنديل	٥٢	ش
١٢٧	فاطمة موسى	٦	م
١٢٨	فتحي الخميسى	١٠	مت
		٢١	مت
١٢٩	فريال كامل	٢٨	مت
١٣٠	فريدة مرعى	٢٩	مت
		٣٤	مت
		١١	مت
١٣١	فريدة عبد السميع	٧٠	د
١٣٢	فكرى عبد السميع	٨٢	ش
١٣٣	فؤاد حجازى	٢٩	ق
١٣٤	فؤاد سليمان مخم	٥٧	ش
١٣٥	فؤاد طمان	٦٥	ش
		٤٩	ش
١٣٦	فوزية مهران	١٥	ق
١٣٧	كاظم جهاد	٢٩	د
١٣٨	كريم الاسدى	٢٥	ش
		٤٠	د
١٣٩	كريم عبد السلام	٥	مت
١٤٠	كمال عبد الحميد	٤٤	ش
١٤١	كمال القلش	٣	ق
١٤٢	كمال كامل عبد الرحيم	٧٩	ش
١٤٣	لطفي عبد البصيع	٣٦	د
		٨٧	د
		٣٢	د
١٤٤	لطيفة الزيات	٧١	د

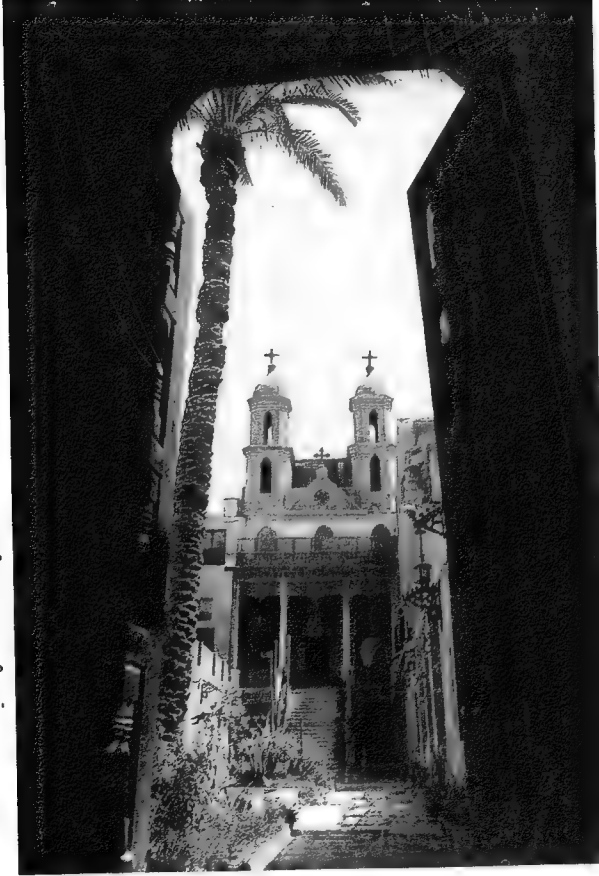
مستلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٨٣	محمود قاسم	٥	م
١٨٤	محمود نسيم	٢٣	ش
		٤٣	ش
		٨٠	ش
١٨٥	محمود الورداني	٤٥	ق
		٣٣	ق
١٨٦	مختار العطار	٢١	د
		٨	فن
١٨٧	مراد عبد الرحمن مبروك	٤٣	د
١٨٨	مراد وهبه	٢٢	د
		٩١	د
		١٥	د
		٦٨	د
		٣٥	د
		٣٧	د
		٧٥	د
		٧٤	د
١٨٩	مصطفى أبو النصر	٢١	ق
١٩٠	مصطفى كامل سعد	٢	م
١٩١	مصطفى ناصف	٨٩	د
		٥٨	د
١٩٢	المعطي قبائل	٣٩	ش
١٩٣	مفرح كريم	٨٨	ش
١٩٤	مكارم الفمري	١٦	د
١٩٥	ممدوح خليفة	٣١	مت
١٩٦	ممدوح عدوان	٩٣	ش
١٩٧	منال محمد السيد	٣٨	ق

مستلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٦٠	محمد السيد عيد	٧٧	د
١٦١	محمد صالح	٦٨	ش
١٦٢	محمد طه حمين	١٠	فن
١٦٣	محمد عيد إبراهيم	٤٧	ش
١٦٤	محمد علي شمس الدين	٩	ش
١٦٥	محمد عيد إبراهيم	١٢	ش
١٦٦	محمد فريد أبو سعدة	٦١	ش
١٦٧	محمد فكري الجزار	٨٥	د
١٦٨	محمد القيسي	٢٦	ش
١٦٩	محمد كامل شاهين	١٠	ش
١٧٠	محمد محمد حافظ صالح	٧	ق
١٧١	محمد محمد البسامي	٨	ش
١٧٢	محمد محمد محسن	٣٨	ش
١٧٣	محمد مصطفى العشري	١٣	ق
١٧٤	محمد المفتي	٦٣	د
١٧٥	محمد هشام	٧٦	د
١٧٦	محمود أمين العالم	٩٣	د
		٤٤	د
		٨٣	د
		٦٩	د
١٧٧	محمود يقشيش	٢	فن
١٧٨	محمود حنفي	١٦	ق
		١٢	ق
١٧٩	محمود حنفي كساب	١٦	م
١٨٠	محمود العتريس	٧٢	ش
١٨١	محمود عوض عبد العال	٤٢	ق
١٨٢	محمود فهمي حجازي	١٤	د

مستسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٢١٦	نور الدين صعود	٦٤	ش
٢١٧	هالة لطفى	٧٥	ش
٢١٨	هناء عبد الفتاح	٢٤	مت
		٩	مت
		٢٢	مت
		١٢	مت
		٢	مت
		٢٣	مت
		٣٠	مت
		١٥	مت
		١٧	مت
٢١٩	وحيد لاوندى	٤٥	ش
٢٢٠	وليد منير	٥٩	ش
		٢٧	ش
		٦٣	ش
٢٢١	وفاء إبراهيم	٢	م
		٣	فن
٢٢٢	يحيى حجي	٢٣	ر
		٢٤	ر
٢٢٣	يوسف الصايغ	٣	ش
		١	ش
٢٢٤	يوسف القعيد	٤١	ق
٢٢٥	يوسف نجيب	٨٦	د

مستسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٩٨	المنجى سرحان	٥٤	ش
١٩٩	منى أبو سنة	٦	د
		٢٣	د
٢٠٠	منى حلمى	٣٢	ق
٢٠١	منى عبد الفتاح	٣٠	ش
٢٠٢	منيرة حلمى	٨٤	د
٢٠٣	مهدى بندق	٧١	ش
		٨	م
٢٠٤	ميرفت عبد الناصر	٨	د
٢٠٥	نادر ناشد	٦٩	ش
٢٠٦	نادى حافظ	٣١	ش
٢٠٧	نبيل فرج	٢٨	د
٢٠٨	نبيلة إبراهيم	٧٢	د
٢٠٩	نبية الصعیدی	٣٥	ق
٢١٠	نجوى شلبى	٧	فن
		٥	فن
٢١١	نصار عبد الله	١١	ش
		٤٧	ق
٢١٢	نعم تشومسكى	١٠	د
٢١٣	نعم عطية	٣	د
		١٨	ق
٢١٤	نهاد سالم	٣٩	ر
٢١٥	نوال السعدارى	١٠	ق
		٢٦	ق

الكنيسة المحلة. مصر القديمة



للمعالم



العدد الثالث • مارس ١٩٩٤

ماذا يقول إميل حبيبي لضحايا المذبحة؟
أحمد عبد المعطي حجازي
فقه الأبداء (دراسة)
محمود أمين العالم
أربع قصائد (شعر)
محمد الطيتوري
غريبسان (قصة)
محمد مدني
الأدب وتكنولوجيا المعلومات (دراسة)
نبيهة علي

نم وموت التفكير

نم مرسى نيويورك

محفوظ

نم نخبتي في فريست

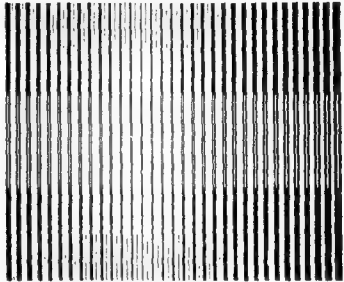


للمدائح



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفني

نجوى شلبي





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية العربية:

الكويت ١١٢٥ فلسا — قطر ١٢ ريالاً قطرياً — البحرين ١١٢٥ فلسا — سوريا ٦٠ ليرة — لبنان ٢٢٥٠ ليرة — الأردن ١,١٢٥ ديناراً — السعودية ١٢ ريالاً — السودان ٢٥٢ قرشاً — تونس ٣٠٠٠ مليم — الجزائر ٢١ ديناراً — المغرب ٣٠ درهماً — اليمن ٣٠ ريالاً — ليبيا ١,٢ دينار — الإمارات ١٢ درهماً — سلطنة عمان ١٢٠٠ بيزة — غزة والضفة ١٥٠ سنتاً — لندن ٢٢٥ بنسا — نيويورك ٧,٥ دولاراً .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وتنسل الاشتراكات بحواله بريديّة حكومية أو شيك باسم الهيئة
المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٢ دولاراً للهيئات مضافاً
إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا
وأوروبا ١٨ دولاراً .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت — الدور الخامس —
ص ب ٦٦٦ — تلطوين ٢٩٢٨١٩١ القاهرة . فاكسيميل ٧٥٤٢١٣ .

التمن : ١٥٠ قرشاً

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

الجماع

للسنة الثانية عشرة • مارس ١٩٩٤م • رمضان ١٤١٤هـ

هذا العدد

■ المحتويات

- الأب جورج شحاتة قناتولى راهب
الفلسفة الذى فقدناه حسن طلب ١١٤
- رائد الدراما التلفزيونية الذى رحل فجأة هناء عبد الفتاح ١١٦
- رحيل القاص والروائى عبد الفتاح الجمل ١١٧
- شمس الدين موسى ١١٧
- تكريم مصطفى سويوف فى آداب الدنيا أشرف أبو جليل ١٢٠
- أرض الأحلام يفوز بجائزة جمعية النقاد محمد بدر الدين ١٢١
- معرض سامح الميرفتى إبراهيم فارس ١٢٤
- مجلة لدى السورية صالح سليمان عبد العظيم ١٢٥
- المكتبة العربية
- علم الجمال عند أرنو كريم عبد السلام ١٢٧
- سقوط الطر رحلة فى عالم القصة المترجمة كمال عمارة ١٣٠
- إصدارات جديدة ١٣٢
- تعقيبات وزدود
- حول عبد إبداع فبراير ١٩٩٤ بيومى قنديل ١٣٤
- حرية النشر حرية الإبداع محمد عبد الرحمن يونس ١٣٥
- جولة إبداع
- الرسائل
- نريداً يتحدث عن موته وموت التفكير «نيريورك» أحمد مرسى ١٣٧
- جان - لوى بارو «باريس» أ.ح ١٤٢
- مهرة الأولى أم ممنة التيمية فى أمريكا اللاتينية «برازيليا» ١٤٧
- معرض فى برشلونة «اسبانيا» لوث جارثيا كاستنيون ١٥٠
- أصدقاء إبداع ١٥٢

■ الاشتاحية

- ماذا يقول إميل حبيبي لضممايا اللوحة أحمد حجازى ٤
- الذر لبيات
- مرثية وتحية وإداع إلى عبد الفتاح الجمل بدر الديب ١٥
- ما الفخر مراد وهبه ١٩
- الأب وتكنولوجيا المعلومات فؤيد على ٣٧
- تجيب محفوظ... البحث عن المعنى ماهر شفيق فريد ٥٧
- فقه الإبداع فى شعر حلمى سالم محمود أمين العالم ٧٧
- الشعر
- أربع قصائد محمد الفيتورى ٨
- قصيدتان عبد الرزاق عبد الواحد ٣٤
- العالم وليد منير ٥٢
- مرحبا أيها النيل عبد الناصر صالح ٧٤
- قصيدة عباس محود عامر ٩٨
- ثلاث قصائد فلاحى فرغلى ١٠٩
- القصة
- فريمان محمد صدى ٢٣
- القرين محمد عبد الملك ٤٢
- ماتر صغير لا يخلق ناصر الحلوانى ٦٦
- علن محمد عبد السلام العمري ٩٤
- الشق الموت محمود حنقى كساب ٩٩
- الفن التشكيلي
- استدارات التلال الربدية منى السعودى ١٠٣

ماذا يقول إميل حبيبي لضحايا المذبحة؟

يرى المثقفين الإسرائيليين، ومعهم بعض العرب، أن يلعبوا في المسرحية الإيمائية الدائرة بيننا وبينهم منذ بداية الاستعمار الصهيوني لفلسطين دور المتحضرين الكارهين للحرب الراغبين في السلام، ذوي القلوب العائرة بالحبّة والأيدى المدونة للمصافحة والدعوة للحملة للحوار معنا نحن الأشرار المتعصبين المتعطفين للدماء العاجزين عن رؤية الحقائق ولهم العصر الذي نعيش فيه.

وقد سمعنا عن دعوات للحوار أطلقها كتاب إسرائيليون وتجاهلها معظم المثقفين العرب ورحب بها بعضهم. لكن هذا الحوار لم يبدأ، والسبب في رأيي أن موضوع الحوار غامض غير معروف. فالصراع العربي الإسرائيلي صراع بين قوتين وليس بين فكرتين. وإنّ فهو قد يحتمل التفاوض، لكنه لا يحتمل الحوار. والتفاوض هو واجب المشتغلين بالسياسة والحكم لا واجب المثقفين والمفكرين.

وهذا هو الذي حدث بالفعل، فقد قبل العرب أخيراً مبدأ التفاوض مع الإسرائيليين. وأعلن اتفاق «عزة - أريحا» الذي قبله البعض، ورفضه البعض، وتحفظ إزاءه الكثيرون انتصاراً لما سيسفر عنه من نتائج عملية هي التي ستفصح عن مضمونه الحقيقي وتساعد على اتخاذ موقف منه أقرب إلى الصواب.

غير أن الاتفاق شجع بعض المثقفين الفلسطينيين والعرب على إحياء الدعوة للحوار، بل إلى تطبيع العلاقات الثقافية مع إسرائيل. كان إسرائيل قد انسحبت من الأراضي المحتلة كلها ولم يبق مصراً على حمل السلاح إلا المثقفون العرب الذين يهتمون الآن من جديد بالتعصب وضيق الأفق والفرع من السلام.

ومن المألوف أن يتبنى هذه الاتهامات مثقفون فلسطينيون نكن لهم كل حب وتقدير، ومنهم الكاتب المبدع إميل حبيبي الذي أصبح يتحدث في ندواته ومقالاته دون احتراس عن المثقفين العرب المغرورين من التطبيع الثقافي مع إسرائيل، مدعيًا

أن هؤلاء المثقفين ينشرون جواً هستيرياً من التكفير والحرمان القومي حول زملائهم المتصفين بالعقلانية، والشجاعة المؤيدين للمصالحة التاريخية بين العرب وإسرائيل!

وأنا لا أنهم وطنية إميل حبيبي ولا أشك في سلامة نواياه. بل لا أشك أيضاً في وجود إسرائيليين مثاليين معزتين بين إبراهيم لفداحة الظلم الذي وقع على العرب من ناحية ووعيهم الكامل بمستوايتهم عن هذا الظلم الذي كانوا أداة وتجسيد له من ناحية أخرى، فلولا طرد العرب من فلسطين لما كان هؤلاء الإسرائيليون فيها. لكنني أرى أن إميل حبيبي انفعّل بأحلامه حتى تصورها حقائق، وأن المثقفين الإسرائيليين الذين يدعون للحوار يجادلون أن يتخلصوا من أزمته الأخلاقية لا برد الحق إلى أصحابه، بل بالتماس الغفران من الضحايا الذين ينبغي عليهم أن يسامحوا الجناة ويتركوا لهم عما استولوا عليه ظلماً وعدواناً، وإلا فهم دعاة حرب يرفضون التفاهم ويفزعون من المصالحة التاريخية!

والحقيقة أن الداعين للتطبيع من الإسرائيليين والعرب يملكون كثيراً من الشواهد التي تدعم منطقهم وتزكي دعواهم. فليس هناك شك أولاً في أن كثيراً من الإسرائيليين يريدون السلام – لكن بشروطهم – وبعد أن غسلوا أيديهم من المذبحة وطردوا الشعب الفلسطيني واستولوا على منته وقراه.

وليس هناك شك ثانياً في أن غالبية العرب وخاصة المثقفين لا يستطيعون أن يسلموا للإسرائيليين بما اغتصبوه. وإنهم فهم دعاة حرب يرفضون الحوار ويفزعون من السلام.

بل أقول دين أدنى شعور بالحرَج إن كثيراً من التهم التي يلصقها الإسرائيليون بالعرب مثقفين وغير مثقفين تهم صحيحة. فنحن نداني بالفعل من التخلف والتعصب والرغبة في الانتقام.

لكن هذه التهم إذا صحت علينا مرة فهي تصح على الإسرائيليين وعلى مثقفهم خاصة ألف مرة.

لقد كان اليهود إلى أوائل هذا القرن طائفة دينية استطاعت بعد كفاح مرير خاضته إلى جانب القوى المستتيرة في المجتمعات التي عاشت فيها أن تندمج في هذه المجتمعات، وأن تفلح بحقوق المواطنة وتحقق لنفسها وضعاً متميزاً لا يتمتع به غالبية المواطنين كما هو حالها حتى اليوم في غرب أوروبا والولايات المتحدة.

ولاشك أن اليهود تعرضوا للاضطهادات وحشية في مختلف العصور وفي كثير من البلاد، لكن كما تعرض للاضطهادات الوحشية العرب الأندلسيون في إسبانيا، والبروتستانت بعدهم في فرنسا، والمسلمون الآن في البوسنة والهرسك.

لا أبرر الاضطهاد طبعاً، ولكني أقول إن اليهود لم يكونوا وحدهم ضحاياهم. فإذا كان قد تألم منه نصيب كبير فلم تكن تمن الجناة. ووقعهم تحت غائلة الاضطهاد لا يعطيهم الحق في أن يضطهدوا سواهم من البشر خصوصاً نحن بالذات.

ورغم قيام إسرائيل فغالبية اليهود مازالت تعيش خارج فلسطين منتمجة في شعوب العالم. وإن إسرائيل ليست

هي الحل الوحيد المتاح. بل هي في حقيقتها مستعمرة جمعت بين أكثر الأفكار تخلفاً وانغلاقاً في التراث اليهودي القديم وفي التاريخ الأوروبي الحديث وقامت على انقراض الوجود الفلسطيني الذي دمّره تدميراً.

والمستعمرون الصهيونيون لم يدمروا الوجود الفلسطيني وحده، بل دمروا أفضل ما حققته الشعوب العربية منذ أوائل القرن الماضي إلى الآن. فقد ذهبت ثروتنا المادية والبشرية وقوداً للحرب المتصلة التي فرضوها علينا فرضاً وبدوها هم باستمرار.

ولولا اغتصاب فلسطين لما سقطت نظمنا الديمقراطية التي عجزت عن التصدي للمؤامرة الصهيونية، ولما أصبحت بلادنا كلها مسرحاً للانقلابات العسكرية والنظم المستبدّة.

وإذا كانت الصهيونية قد نجحت في تحويل أسطورة المعاد إلى حقيقة واقعة فهي من هذه الناحية أخطر حركة أصولية في المنطقة، وهي بالتالي من أهم العوامل التي عرقلت نمو التيارات العقلانية في مجتمعاتنا الحديثة، وساعدت بالعكس على نمو التيارات الرجعية والنزعات الطائفية والعرقية في المنطقة كلها.

وأنا حين أنسب للصهيونية كل هذه الشرور لا أبسط الأمور، ولا أتجاهل الأسباب العربية المتوطنة للتخلف والانحطاط لكن الصهيونية ليست مجرد حركة سياسية انتظم فيها اليهود المضطهدون كما تشيع دعايتها السياسية، بل هي حلقة من حلقات الاستعمار الأوروبي للعالم غير الأوروبي، مثلها مثل الحركات التي دفعت بالمستعمرين الإنجليز والفرنسيين والاسبان والبرتغاليين والهولنديين إلى الأمريكتين وأستراليا وجنوب أفريقيا. ومعنى هذا أننا لا نقاوم مجموعة من اليهود المتعصبين فحسب، بل نقاوم القوى الاستعمارية في العالم كله، هذه القوى التي زرعت إسرائيل في بلادنا.

ولم تقم إسرائيل بجهود اليهود وحدهم، وإنما قامت أولاً بجهود البريطانيين الذين وعدوا اليهود بوطن قومي في فلسطين، وفتحها للهجرة اليهودية فور استيلائهم عليها في أواخر الحرب العالمية الأولى، ثم لم يرحلوا عنها سنة ١٩٤٨ إلا في اللحظة التي وقفت فيها بن جوريون يعلن قيام الدولة، بالإضافة إلى المساعدات الأمريكية والفرنسية التي امتدت المستعمرة الجديدة بكل ما يلزمها حتى دعمت وجودها، وتقوّت على العرب، وفرضت نفسها فرضاً على المنطقة والعالم كله.

هذه هي أركان المسرحية العنيفة التي نقف فيها نحن العرب عاجزين بالفعل عن الكلام، مثلنا مثل أبطال بيكيت المحاصرين كل منهم بأوامره وأطاعاه وخاوفه، رغم دوران الجميع فوق خشبة مسرح واحد. فالأمر الواقع الذي فرضه الصهيونيون علينا هو الحقيقة التي يمكن للرأي العام العالمي أن يفهمها، أما كلام العرب عن حقهم فلغو أشبه ما يكون بالهذيان.

لهذا لاتملك إلا الصمت، ولا نستطيع أن ندخل في حوار مع المثقفين الإسرائيليين.

ويأتى منطق نحاورهم؟ إذا تحدثنا عن الواقع العربي الملموس في فلسطين تحدثنا عن الواقع الجديد الذي صنعوه وهو أكثر تقدماً بكثير. وإذا رجعنا إلى التاريخ رجعوا إلى تاريخ أسبق. وهم بالنسبة للرأي العام العالمي معقولون أكثر

منا ومفهومون أكثر منا، لأنهم يعرضون علينا السلام ولا يطلبون شيئاً جديداً بعد أن حصلوا على أكثر مما كانوا يحملون به. والعالم في حاجة إلى السلام والاستقرار، فهو بالتالي يؤيد أي حل على أساس الأمر الواقع، فضلاً عن استعداده المسبق لفهم وجهة النظر الإسرائيلية، وإعجاباً بالعجزة التي حققها الإسرائيليون، وهي معجزة بالفعل، فقد استطاعوا أن يسخرها العقل لخدمة الأسطورة، ويصلحوا الجنون بأعظم ما أنتجت العبقريّة البشرية. على حين لم نجد نحن ما ندافع به عن حقوقنا المشروعة الناصحة إلا النظم المستبدّة والفيالق الهشة والخطب المعصماء

غير أن الجريمة لا بد أن تقض نفسها، ولو بعد حين، ولو تحوّل إلى دولة ديمقراطية مرهوية الجانب شبتت توسعاً حتى أصبحت مستعدة للتخلّي لأعدائها عن شهر من فلسطين يقفون عليه بقدم واحدة كما يفعل مالك الحزين.

هذه السياسة المعتدلة متناقضة بالطبع مع المنطق الذي قامت عليه إسرائيل. فما دام الصهيونيون الأوائل قد اغتصبوا الجزء الأكبر من فلسطين وحولوه إلى دولة يعترف بها العرب أنفسهم، فليس هناك ما يمنع خلفاهم من اغتصاب البقية الباقية.

هكذا كان لا بد أن تسمح أي حكومة إسرائيلية لمن شاء من المهاجرين اليهود بإنشاء مستعمرات جديدة في الأراضي التي احتلتها إسرائيل عام سبعة وستين. وما دامت هذه المستعمرات محاطة بالقرى والمدن الفلسطينية المعادية فلا بد أن يكون المستوطنون الصهيونيون مسلحين ليدافعوا عن أنفسهم إذا هاجمهم الفلسطينيون المحرومون من حمل السلاح.

غير أن الوقاية خير من العلاج، وأفضل وسيلة لتحقيق الأمن لهذه المستعمرات الصهيونية الجديدة هي ترويع العرب وحملهم على الفرار. وهكذا نشأت تلك الأحزاب والجماعات التي أنشأت حوالي مائة وأربعين مستعمرة جديدة في الضفة الغربية وقطاع غزة ومرتلعات الجولان. ومنها «غوش إيمونيم» أي جماعة المؤمنين، وحركة كاخ التي تزعمها الحاخام مئير كاهانا الذي اغتيل في الولايات المتحدة، وهي الحركة التي تدعو إلى طرد العرب جميعاً من فلسطين كلها، وينتمي لها باروخ جولد شتاين الذي ارتكب قبل أيام مذبحه الخليل

هكذا تعود إسرائيل لتذكرنا بحقيقتها، ولتفضح نفسها بنفسها، فهي لا تستطيع إلا أن تعود إلى الدم الذي قامت عليه لتستمد منه طاقاتها على البقاء.

إن ما حدث في الخليل هو استمرار منطقي لما حدث في دير ياسين وقبية وكفر قاسم، وباروخ جولد شتاين هو نسخة من مناحم بيجن واسحق شامير، وأريئيل شارون.

سيقولون بالطبع إنه مجنون. لكن الإسرائيليّين جميعاً مصابون بهذا النوع من الجنون، فمن كان منهم عاقلاً فليرم القاتل بحجر.

هل يجد الآن صديقنا إميل حبيبي ما يبرر به من جديد دعوته للحوار والتلبيع الثقافي مع إسرائيل؟

أربع قصائد



مرآة على النفق

جيلٌ رماديُّ الخطايا
يتهاوى كفراش الضوء
في مرآة جيلٍ!
وأوجهٌ من زئبقٍ، تكاد في مدارها القطبي
أن تسيلَ
وكبرياءُ أمةٍ..
فكُتَّ عقودُ شعرها، في مشهدٍ ذليل
وأخرياتُ شفقٍ ناءٍ، وماضٍ مستحيلُ
وأنت يا سيدتي، المنقوشة اليدين بالأسطورة

المسكونة العيين بالعويل

وحذك..

لا اشعة تخفرك الاحبة الكبرى

ولا اجنحة تهتك أسرار المجرات..

لك الله ولي..

كيف ستجتازين، في هيتك الرئة

بوابات هذا النفق الطويل!

مولد اغنية

في الرصيف المقابل

كان الغريب يمر بطينا ومشتعلاً

كان يخلط الوانه، ثم يبصقها كارها

في عيون المدينة

يا وطننا حاصرته هزائم

ما الذي يصنع الشعر

قل لى وحقك يا وطنى

ما الذى يصنع الشعر؟

والموج يرقد فى الرمل، والريح مثقلة بالرماد

من ترانا نكون؟

ومن أى عصر أتينا؟

وفى أى عصر نعيش؟

وهل نحن بالفعل أبناءُ آبائنا؟

من يضىء معابنا، حين نمضى غداً؟

وأرجيح أطفالنا

هل ستحملها الريح

فى طول أو عرض هذى البلاد؟!

* * *

فى الرصيف المقابلِ

كانت مياه الينابيع تحلم بالصيف

والشمس تضحك فى سرها

والأغاني الجميلة تولد فى غسق الاضطهاد!

ترنيمة ليلة رأس السنة

مثلما أنت فى الروح

حيران، منكسراً، شاحبُ الوجه

تحت ضياء الشموع



قصر الملك عبد الله الثاني - ١٩٣٩.

لكانك لم تأت من قبل
فيمن تجسدت فيهم
كانك لَمَّا تجيء بعد، يا سيدي يا يسوع
جعلوك كنائس من ذهب
وقد ادّيس وحشية
وبنوا في رجاك حائط أحقادهم
وتغالوا فاضحى صعبوك سقطة إيمانهم
وابتهالك رقصة حرب وجوع
ونسوك..
فأية أغنية يوم عيدك!
أى القرايين متّصل بك!
والأرض حولك، سوط ومقصلة
والسماوات، كل السماوات
مكسوة برداء الدموع !

شاهد على قبر !

لم يقل شيئاً
مضى يهدر كالشلال في أودية الموت الرُخامية

غضبان جحيمُ المعاناة

شريداً، وطريداً.

لم يقل شيئاً..

بلى.. انتثالت على خاطره،

ساعةً خانته الخيانات

التي تفترش العصر

وساقته إلى أقبية الماضي شهيدا

أنه باقٍ، وهم موتى

وإن طالت على الأرض لحاهم

ولهذا لم يقل شيئاً

بلى .. قال:

- سأحتاج إلى مقصلةٍ سوداء

كي أقطع رأس الشمس

هل تسمعنى الأفعى التي تركض

في صندوقها العاجي؟

هل تسمعنى الصحراء؟

من عيني هذا الوجه الساطع

في آياها الرثة

إن اسمي محفور على أبوابها الكبرى
وصوتي دقة الناقوس، فوق المدن الميتة

وأنشق ستار الحجر الأسود
فانسابت أغانيه مع الريح بعيدا..
لم يقل شيئا!



فهل رحلت فعلا يا عبد الفتاح؟ هل تركت كما يفعل كل الراحلين هذا الفراغ السحري الغامض لما كانت عليه حياتك وروحك ومعارفك وأعمالك. هل أخذت كل متاعك معك أم تركت كل شيء وتركت للأخريين، وأنا منهم، أن نحمل بعض متاعك وأن نعرفه للناس وأن نوجه أنظارهم وأرواحهم له.

أين كل متاعك وماذا فعلت به؟ ماذا فعلت بخبرتك اللغوية؟ ماذا فعلت بكل ما صنعت من كلمات وصفات وتشبيهات؟ وماذا فعلت بالشخصيات الإنسية والحيوانية والحشرية التي خلقت، وأبدعتها بين سطور كثيرة؟ وفي أحلامك وأشجانك التي لم نعرف عنها إلا أقل القليل ومع ذلك سيظل الذي نعرفه كنزا غنيا نعتز به ونفخر.

كيف انتقل من الحديث إليك إلى الحديث عنك؟ وكيف أتوقف عن حثك على الكلام وإخراجك من صمتك وتواضعك الذي فرضته على نفسك؟ إن عند من لك من أصدقاء غيري قدرة بل قدرات على تذكر جوانب من حديثك ومن شخصياتك حرمتني منها دائما أو حرمت أنا نفسي منها بطروف الوقت والعمل والمسافات بيفن.

وعلى ذلك فقد كنت ومازلت اعتقد أنني عرفت منك بقرائك والتعمق في جمك واسلوبك أكثر مما عرف معظم من كانوا قريبين منك بتكرار الرؤية والصحة الطويلة في ساعات كنت تمنحها لهم دون تردد ودون بخل.

لقد كنت كريما بروحك ويفكاهاتك وبحدة لسانك أحيانا وكنت دائما تقصد أن يعرف الآخرون ما لم يعرفوا

تحية وداع وتذكير بالقيمة

عبد الفتاح الجمل (*)

عبقرية بلاغية

وأدبية متفردة

* في متابعات هذا العدد كلمة أخرى عن الفقيه الراحل وأعماله الأدبية، انظر ص ١١٧.

عن أنفسهم وعن حياتهم وكنت تعنى دائما أن تجعلهم يرون ما تقاسموا دائما عن رؤيته وفهمه.. وهل أستطيع فى ساعات الوداع هذه وساعات الإحساس بغيببتك الحاسمة أن أعاود البخول فى عالمك المكتوب وعالم

حديثك الذى نعم به الآخرون أكثر مما نعمت أنا. وهل أستطيع أن أحرکهم ليتذكروا تفاصيل ما يعرفون عنك وما عرفوه منك وهل أستطيع أن أضمهم بمسئولياتهم عن المتاع الذى تركت والذى رحلت دون أن تجمعهم وبدون أن يعرف الناس قيمته حقيقة؟

لقد ألتنى الأسطر القليلة التى نعمت فى الأهرام كخبر فى الصفحة المحلية ولا شك أن وراء النشور والأسطر الأربعة مصعبين عارفين لك. ولكن أى حب وأى معرفة؟

لقد ألتنى جدا أن تخلصت هذه الأسطر القليلة بالإشارة التى كخيرا ما

تكررت وكأنها اعتذار أو تخفيف. وهو اعتذار غير كاف وتلخيص مغل بما حقلت. لقد «قدم الكثير من كتاب الستينيات وأدبائها أيام كان رئيسا للقسم الثقافى فى المساء».

فهل هذا هو كل ما فعله عبد الفتاح الجمل. لا بالطبع. فهذا فى نظرى أقل وأضال ما فعل. وهو عبارة عن محاولة من أولئك الذين قدمهم وسامهم فى إظهارهم لإخفاء عجزهم عن إدراكه ومعرفته معرفة حقيقية والتعنى فيما كتب وقدم، وتقديره حق قدره. وهو انشغال بأنفسهم عن القيمة الحقيقية لعبد الفتاح الجمل وعن كتبه.

فبعد الفتاح الجمل فى نظرى وفى تقديرى – رغم تقصيرى الكبير فى تقرير ذلك إلا بأسطر قليلة حملتها بعض كتبه – هو أساسا قيمة إنسانية تحرك الآخر وتدفعه، ولكنها أساسا تقدم لنا جميعا ثروة من التعبير والوصف والفيرة اللغوية والرؤية النادرة للكون بكل ما فيه من مراتب الوجود.

ماذا نصرف بالتفصيل عن حياة عبد الفتاح وعن تعليمه لنفسه وعن أسأذته؟ أقل القليل. وماذا نصرف عن عائلة عبد

الفتاح وعن حياته الشخصية وكيف كان يعامل نفسه ووجدته وعزوبيته؟ أيضا أقل القليل. فلننظر إذن فيما تركه لنا وأصبح خارجا عن حدود سلطته التعريفية وأصبح من مسئولياتنا. وكما نعرف، وما أثنى ما نعرف،

كل أن للموت هو متأخر

مرثية وتحية وداع

هل أصبحت الحياة جملة لم تعجبك

وأردت إصلاحها

فرحلت؟

وهل الحياة دائما إلا هذه الجملة

فلماذا رحلت الآن؟

كل أن للموت هو متأخر

إذا نظرنا لما تريد ولما تحب أن يكون.

ومتى كان ما تريد ممكنا؟

إن كل ما كتبت وصنعت من جمل

الفضل من أى حياة

عن الصحراء وشجر الزيتون ورحلة أمين، وشوارع القاهرة وناس قريته التي خلدها في كتابه عن «محب»!

إننا دائماً بعد رحيل العبقري نحاول أن نلخص

حياته وأن نختصرها في أحكام وانطباعات معظمها صادر عن قصورنا عن الإدراك والإحاطة، والكثير منها يتخضع حديثاً عن أنفسنا لا عنه وإرشادة خارجية سطحية بأعماله، لأن تعمل عبء تفاصيلها وتقدير القيمة الحقيقية لها سيكلفنا من الوقت والجهد والتفكير ما لا طاقة لنا به، وما كان يتركنا جميعاً دون أن يطلبه إلا في أضييق الحدود وكأنما كان لا يثق أبداً في إدراكنا أو معرفتنا بما يعمل.

كان عبد الفتاح كاتباً ساخراً، وما أصعب تحديد

حدود سخريته ومعناها. لقد كانت سخريته دائماً تحمل رؤية بصرية حسية بكل جوانب الواقع المادية والخلقية والروحية دون أي ادعاء للمعرفة ولكنها سخرية تتسلل بما لها من قدرة تشكيكية وتصويرية على إبقاء

الصورة في العين وإسخالها بطرق غريبة إلى الأنف والأذن وحتى الجلد. لقد كنت دائماً أقرأ عبد الفتاح الجمل بكل حواسي وكانت قدرته دائماً على أن يخطب كل الحواس دفعة واحدة وفي آن واحد، اليس علينا أن

ندرس هذه القدرة وأن نتعرف على اللياتها الدقيقة التي كان يستعملها ويمارسها وكأنه حرفي عبقري يدق على النحاس أو الخشب أو يصنع النسيج أو الزجاج – والصور عليه – بعين مبصرة وحواس كلها واقفة كأن الكلب الحارس للرؤية والفنان الحريص على أن ينقل للقارئ الرؤية كاملة وتفصيلية في أضييق حدود التعبير وأكثرها اختزالاً؟!

وكانت سخرية عبد الفتاح تحب الوجود وتحب الحياة وتحب الكائن الموجود حياً أو جامداً نباتاً أو حيواناً أو أداة من أدوات المنزل والقصرية من حوله. كان يحب كل شيء بعينه

وحواسه جميعاً ولا أظنه قد مات إلا لأنه – كما قال لي بعض معارفه – كان عازفاً عن الحياة. لقد مات عبد الفتاح بإراداته ويتوقفه المريد عن التعبير عن رؤاه لقد

ولكنك أبداً لم ترض ولم تلقع
أنا لا أشك في قدرتك على صناعة الجملة
التي تريد
ولكني أشك في قدرتنا جميعاً علي
سماعها
وعلى فهمها.
انظر ماذا فعلت بالزيتون وبالصحراء
وبكل شخصيات «محب»
كنت تريدها جميعاً أن تكون خيراً منك
ولكنك لم تُشعرنا إلا بعجزنا عن أن
نكونها.
كان عليك يا عبد الفتاح أن تتوقف بنا
والأ ترحل حتى نعرف كيف نودعك
وكيف نرعى متاعك الذي تركت معنا..

مات لانه يش من قدرتنا على مشاركته تفاصيل رؤاه والمعيشة فيها وتقديمها للناس بما تستحق من إعزاز لطبيعتها كجواهر نابرة كريمة.

ولقد خص الله عبد الفتاح بمبقرية لغوية تجعل كلماته تتقلب في طاسات جملة وتعبيراته كما يتقلب السمك الحى إذا خرج من الماء أو وضع فوق النار. كانت رؤيته وتعاييره للغوية حية حياة فريدة وساخنة حارقة كأنها خارجة من النار، ومع ذلك كان يقدمها لنا ويشجعنا على تناولها دون أن تحسرق أيدينا أو أفواهنا ولكنها تعطينا نعمة كبيرة من الإحساس والمعرفة والرؤية للوجود، وللكينونة.

ولست أدري أى جوانب اللغة قد درس عبد الفتاح الجمل ولكنه درس صوتها وسياقها ويلاغتها الوصفية

والتصويرية وقدراتها على التصرف والاختلاف فى مستويات التعبير الفصحى والعامى، والارتفاع بها معا إلى مستوى الحياة النابضة. كان عبد الفتاح يعرف

النحو والصرف واللغة العامة وتعايير الفئات الاجتماعية معرفة خاصة ناقدة ومحيلة وكان يعطينا كل هذا الثراء بسهولة ويسر فى كتبه التى يجب أن نعتبرها ثورة ثقافية نابرة لم تتكرر فى أدبنا وستظل فريدة مدى طويلا حتى

نستطيع أن ندرسها الدرس الحقيقى وأن نعلمها لكل أولئك الكتاب الذين قدمهم وساهم فى إظهارهم. وما أزال ما فعلوا له مقابل ذلك كله.

عبد الفتاح كيف حملت متاعك كله ورحلت دون أن تدعنا نحمل علك شيئا ودون أن ننقل لقرائك قيمة كل ما كتبت؟

ما أشد تقصيرنا فى حقك وما أكبر حقد فى أن تسخر منا جميعا. أو من قدراتنا الخلقية والفنية على متاعك والاحتفاء بك.

يارب قدرنا على أن نوفيه حقه، فسيظل عبد الفتاح الجمل أكبر وأهم من كل من قدم للحياة الثقافية والأدبية

هؤلاء الذين سيظلون فى نظرى أقل ما كان فى متاعه من قيمة وتجربة، ومرة أخرى، من رؤية فريدة للكون بكل عناصره.

مع مَنْ تركته، وإن تركته؟
حتى فى حياتك اعتبرتنا جميعا أمواتاً
فلم يكن لنا قدرة على أن نقدم لك شيئا.
وقد رفضت وتعاليت بوحدة وبسخرية
أن يقدم أحد شيئا.
فهل نكتفى بذلك أم علينا أن نزعك
تحت التراب؟
ولم نُزعك وأنت معنا تعاني الحياة
كجملة سيلة التركيب والوضع والمعنى.
سامحنا يا رجل ولا اظنك تستطيع!
فنحن حقيقة لا نستحق.
لقد ترفقت فى سخرية فلم نُصم ولم تقتل
وكان حُك أن تترك الشر والقتل
ولكنك لم تترك إلا السخرية المكبوتة
ولم تضع أماننا إلا التضحية بنفسك.

مراد وهبه

إذا سئلنا: ما موضوع الأخلاق؟

كان جوابنا: الخير.

وإذا سئلنا: ماذا تفعل الأخلاق بهذا المفهوم؟

كان جوابنا: محاولة فهمه.

ومن ثم يكون السؤال: ما الخير؟

أو بالأدق: ما تعريفنا للخير؟

والتعريف، أيًا كان، على علاقة عضوية باللغة.

ولكن ما اللغة؟

أيًا كان تعريفنا فاللغة ظاهرة اجتماعية. ومن ثم فتعريف أى مفهوم يستلزم البحث عن الجذور الاجتماعية لهذا المفهوم. وتأسيساً على ذلك يمكن القول بأن البحث عن الجذور سابق على التعريف: لأن الكشف عن الجذور يعنى الكشف عن مبرر بزوغ المفهوم المطلوب تعريفه. بل إن هذا هو السبب الذى دفع سقراط إلى التهكم من تعريفات خصومه لأى مفهوم، إما لأنها متناقضة فى حد ذاتها، وإما لأنها متناقضة مع التعريفات الشائعة.

وإذا طالعنا الكتاب الرابع من «جمهورية» أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م) لاحظنا أن المفهوم المحورى هو «العدالة». وعندما يتسائل سقراط عن تعريف هذا المفهوم فإنه سرعان ما يبيح عنه فى الدولة عند تأسيسها فينتهى إلى القول بأن العدالة هى تادية الإنسان لواجبه. وعندما يريد تعريف هذا الواجب فإنه يعود مرة ثانية إلى أساس الدولة فيجصر هذا الواجب فى تادية الإنسان لوظيفته التى تتفق مع استعداده.

ما الخير

وتتحدد وظيفة كل إنسان بالطبقة التي ينتمى إليها بحكم استعداده، والطبقات، عند أفلاطون، ثلاث: الحكام **والجند والشعب**. لكل طبقة وظيفة. الجند لهم وظيفتان: الإدارة والدفاع. أما الإنتاج فمفروض للشعب من زراع وصناع وتجار. أما الحكام فهم بالضرورة فلاسفة. وهذه الوظائف مستقلة بعضها عن بعض مثل استقلال الطبقات التي تقابلها. والعدالة تكمن في المحافظة على هذا الاستقلال، وهي، في هذه الحالة، علامة على أن الدولة «خيرة»^(١).

الخير إذن عند أفلاطون مرادف إلى الدولة العادلة، أي أن ماهو أخلاقي مرادف إلى ما هو سياسي. وعكس ذلك ليس بالصحيح لأن من شأن هذا العكس أن يفرض على الزعم بأن الخير هو أساس الدولة. وهذا الزعم هو على الضد مما يقصد إليه أفلاطون. ولا أدل على ذلك من قول فولتير «إن اليونان قديما أرثأت أن معرفة السياسة ارتقت إلى مستوى الوثن».

ورد الخير إلى مجال غير أخلاقي لم يكن مقصوراً على أفلاطون في القرن الرابع قبل الميلاد بل هو ممتد إلى القرن العشرين. وانتفى من مفكرى هذا القرن اثنين هما: فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩) مؤسس مدرسة التحليل النفسي، ومورتس شليك (١٨٨٢ - ١٩٣٦) مؤسس حركة فلسفة أسماها «الوضعية المنطقية».

في خطابه إلى العالم الفيزيائي بوتنام المؤرخ في ٨ يوكيو ١٩١٥ يتحدث فرويد عن العلاقة بين الأخلاق والتحليل النفسي. وثمة عبارتان هامتان في هذا الخطاب. الأولى تنص على تناول المفهوم الأخلاقي في معناه الاجتماعي وليس في معناه الجسدي. والثانية تقر

فيها فرويد أن حاجة الإنسان إلى الأخلاق غير مفهومة. وبعد ثمانى سنوات من هذا الخطاب أصدر فرويد كتاباً بعنوان «الآنا والهوى» (١٩٢٣) يؤصل فيه نظريته في الآنا والهوى والآنا الأعلى فيقرر أن الآنا هو هذا الجزء من الهوى الذي قد جرى عليه تعديل بفضل تأثير العالم الخارجى الوارد في ثنايا الإدراكات الحسية. ولهذا فإن مهمة الآنا إدخال هذا التأثير في الهوى بحيث يمكن إحلال مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة الذى يسيطر على الهوى. ثم يستطرد فرويد قائلاً إن الجسم أيضاً يؤدى دوراً في تكوين الآنا بالإضافة إلى الإدراكات الحسية لأن هذه الإدراكات، سواء كانت خارجية أو داخلية، تبرز من الجسم. ولكن هذا لايعنى أن الآنا مجرد كيان على السطح، وإنما هو إسقاط لهذا السطح. ولهذا فإن الآنا مشتقة من الإحساسات الجسمية وعلى الأخص الإحساسات الواردة من سطح الجسم. ومن هذه الوجهة فإن الآنا ينطوى على اللاوعى، ولكنه في الوقت نفسه ينطوى على اللاوعى. وهنا يقول فرويد بأنه متأثر بالاديب الألماني جورج جرويك الذى لم يتوقف عن ترديد رأيه القائل بأن الآنا سلبى، وأننا نحيا بفضل قوى مجهولة ومتعمدة على أى تحكم. وكان جرويك متأثراً في هذا القول بنيتشه في استعماله للفظ الآناى Es الذى يقابل اللفظ اللاتينى Id الذى يعنى الهوى، والذي يعنى عند نيتشه كل ماهو لاشخصى في طبيعنا^(٢).

واللاوعى، عند فرويد، مرتبط بنظريته عن «الكبت»، كبت المنوعات. وكبت المنوعات هى أصل الآنا الأعلى. فاضله تقمص الطفل لأبيه. وهذا التقمص يفرض بدوره إلى عقدة أوديب وهى تعنى رغبة الطفل في التخلص من

ويخلص شليك من ذلك إلى أن ما هو أخلاقي هو «اعتقاد المجتمع أنه الأيدى لرفاهيته. ولهذا فإن ما هو أخلاقي لا يستند فقط إلى أحوال المجتمع، وإنما أيضاً إلى نكاه الطبقة المسؤولة عن تحديد الرأي العام» (٢). ومعنى ذلك أن ما هو أخلاقي هو في حقيقته اجتماعي.

خلاصة القول أن ما يقال عنه إنه خير يمكن في الدولة أو في المجتمع. ومعنى ذلك أن أصل الخير يمكن خارج الخير. ومن ثم لا يحق لنا البحث عن الخير من حيث هو خير، أي لا يحق لنا البحث عن الخير من حيث هو كيان مستقل. أما إذا تصورناه مستقلاً فلإننا ننزلق إلى خداع بصري.

والسؤال إذن:

كيف حدث هذا الخداع البصري؟

في تقديري أن الجواب عن هذا السؤال كامن في نشأة الحضارة. فقد نشأت إثر «أزمة الطعام» التي واجهها الإنسان في عصر الصيد حيث كانت علاقة الإنسان بالطبيعة علاقة أفقية. وهذه العلاقة تعني أن الإنسان كان متكيفاً مع الطبيعة. فعلى قدر ما تعطيه يحيا. لم يكن الإنسان في عصر الصيد إلا مسانداً للحيوانات لنجدها وكلها. ومع تغير المناخ في المنطقة الواقعة بين شمال إفريقيا وجنوب أوروبا هاجرت الحيوانات فهاجر الإنسان إلى أن استقر في وديان الأنهار فغيّر علاقته مع الطبيعة فأصبحت رأسية بعد أن كانت أفقية. والعلاقة الرأسية تعني قدرة الإنسان على مجاوزة الطبيعة من أجل تغييرها. وقد غيرها بالفعل عندما ابتدع التكنولوجيا الذي سمح له بتغيير البيئة

أبيه ليحل محله في علاقته الجنسية مع أمه. ولهذا فإن عقدة أويطد تقضي إلى الإحساس بالإثم. والإحساس بالإثم متجنز في الخوف من فقدان الحب، أو بالأحرى الخوف من فقدان السلطة. ويخلص فرويد من ذلك إلى أن المنوعات المكتوبة هي أساس «التابو» والتابو يعني «المحرم». وكسر التابو أو المحرم يشكل خطراً اجتماعياً، لأن هذا الكسر يغري بمحاكاته، وهذه المحاكاة تفضي إلى تحلل المجتمع (٣). وتأسيساً على ذلك يمكن القول بأن الأنا الأعلى ليس من خلق سلطة داخلية بل من سلطة خارجية هي سلطة المجتمع المتمثلة في سلطة الأب. وهكذا يريد فرويد ما هو أخلاقي إلى ما هو اجتماعي.

هذا عن فرويد فماذا عن مورتي شليك (١٩٣٦-١٨٨٢)؟ إن الوضعية المنطقية التي يتزعمها شليك تجعل العبارات الأخلاقية بغير معنى سوى التعبير عن أهواء قائلها. والسؤال إذن: ما مصدر هذه العبارات الأخلاقية ذات الصبغة الانفعالية؟ جواب شليك عن هذا السؤال وارد في كتاب له عنوانه «مشكلات الأخلاق». يقول في مفتحه إن الرأي الشائع أن الأخلاق جزء من الفلسفة وهو يعارض هذا الرأي لأن الفلسفة: في رأيه، ليست علماً لأنها ليست نسقاً من القضايا، ومن ثم فإن مهمتها توضيح مضمون القضايا العلمية. والمطلوب توضيحه في مجال الأخلاق هو: لماذا يسلك الإنسان سلوكاً أخلاقياً؟ ويرى شليك أن جواب هذا السؤال من مهمة علم النفس. وهذه المهمة محصورة في كيفية مسيطرة ورغبات الإنسان لمطالبات المجتمع. ومعنى ذلك أن ليس من مهمة علم النفس إدانة أحكام المجتمع الخاصة بالخير الأخلاقي، وإنما توضيحها.

من بيئة طبيعية إلى بيئة زراعية. وكان من نتيجة هذا الإبداع «فائض الطعام».

ولما كان هذا التكنيك الزراعي من افراز التفكير العلمي، ولما كان هذا التفكير العلمي محدوداً في بدايته كان على الإنسان أن يملأ الفجوات الناجمة من قصور تفكيره العلمي فابتدع الأسطورة، وتوهم أنها قادرة على تغيير البيئة، فاعتقد، على سبيل المثال، أن عبادة الشمس والنجوم من شأنها تخصيص الأرض.

الهوامش:

وفي إطار فائض الطعام والأسطورة بزغت طبقة الكهنة لتؤدي وظيفتين: وظيفة توزيع الطعام وتخزين الفائض، ووظيفة المحافظة على الأسطورة. ومن أجل ممارسة هاتين الوظيفتين ابتدعت «المحرصات» التي أصبحت معياراً للحكم على السلوك، وبالتالي بزغت القسمة الثنائية بين الخير والشر. ومن هذه القسمة الثنائية بزغ القانون الأخلاقي «لن تفعل».

(1) Plato, Republic, Book iv, 433, 435.

(2) Freud, The Ego and the Id, Hogarth Press, London, PP 34, 40.

(3) Moritz Schlick, Problems of Ethics, Dover Publications, New York, 1962, p. 195.

غريبان



قبل انتهاء دقائق الساعة الثالثة، فى البهو الخارجى، لمحت قامته الطويلة التى تترجها ملامح وجهه المثيرة للتأمل، وهو يتجاوز باب المطعم الزجاجى قادماً فى عجلة غير مألوفة...

ما ظل يراود ذهنى من قلق كنت أخشى معه أن يتأخر عن مواعيد المعتاد تلاشى خلال متابعتى لاقترب خطواته حتى يحاذينى فيحيينى بومضة عينيه الواسعتين الشديديتى السواد وانحناءة رأسه الضخم قبل أن يجلس أمام مائدته المواجهة لمائدتى..

كعادته اليومية كان قد بدأ يقلب صفحات جريدته مخفياً رأسه وراهما دقائق حتى وصل عامل المطعم بوجيبته وأبدأ يتناولها فى عجلة حتى غادر مقعده تسبقه خطواته إلى بار المطعم الجانبى..

وراءه كانت عيناى لا زالتا تتابعانه وهو يشير بسبابته إلى «البارمان» ثم سرعان ما بدأ على الفور يتناول كاسه الأولى، ثم يتبعها بطلب الثانية.. ثم الثالثة، يشرب كنوسه متتالية فى عجلة مثيرة..

بتمهل حذر كنت قد غادرت مائدتى إلى خزانة المطعم أتشأغل بدفع ثمن غذائى، وعيناى لا زالتا ترقبانه، مستجيباً لرغبة غامضة تشيرنى للحديث معه حين تحرك فجأة يغادر البار فيصطدم بكتفى ثم يتوقف فجأة يتفرس فى وجهى يسألنى ما بين معذرتى ومحتج..

- كائنك تريد أن تحدثني في أمر ما؟..!

سألته متوعداً.. مأخوذاً بسؤاله المفاجيء

- ربما.. لكن لماذا أنت متعجل في ابتلاع كئوسك هكذا.. عفواً لسؤالي؟..

ابتسم.. هز رأسه، ثم أجاب وهو يسحبني من يدي نخرج من باب المطعم سوياً إلى شارع - فيينا
مارجوريتا - المزدهم بالمارة أمام فترينات بيع التحف والأعمال الفنية..

- لا تشغل بالك بحالي.. عندي موعد هام على مقربة من هنا، كنت أريد أنا الآخر أن أتعرف عليك
منذ رايتك أول مرة تتابعني بنظراتك أأندеше، أنت شرقي، فلسطيني أو مصري.. هه..؟

أضاف وأصابعه لا زالت تتلامس مع راحة يدي:

لهجتك وأنت تحدث «الجرسون» بالإيطالية مزدهمة بالأخطاء، تدعو أي إيطالي للابتسام، لكن
قلبي يرتاح لك، لا مانع لدى أن تصحبني حتى نهاية هذا الشارع نتعرف على بعضنا كزميلين من رواد
ذلك المطعم..



سألته ضاحكاً وأنا أشعر بدفه راحة يده

- أين بالضبط مكان موعدك؟

قال شارداً: هناك مع نهاية هذا الشارع في حديقة «ببرجيزي»..

- ألا يمكن أن أجيء معك أجالسك في الحديقة نتعارف حتى يصل صديقك الذي تتعجل الذهاب
للقائه.. هل هو رجل؟..

ضحك.. قال:

- لماذا خطر ببالك أنها سيدة؟..

— لم أقدم له إجابة.. عاجلته بسؤال آخر..

— هلا عرفتني بشخصيتك وعملك أولاً؟..



قال متسائلاً بدهشة: ولماذا لا... اسمي تكارلو بوناتو.. مهندس جيولوجي، ثم بعد ذلك مدير لشركة تبيع أجهزة تحاليل وحاسبات إلكترونية، لا أعمل حالياً، فصلت من عملي لأنني أهنت صاحب الشركة للصوصيته التي يمارسها باسمي كمدير للشركة.. وانت، ما اسمك وعملك.. ما هي جنسيتك؟ ما سبب قدومك إلى روما؟..

قلت استحضر من ذهني ملخصاً سريعاً لهويتي كما فعل معي:

— اسمي رسمي منصور، صحفي مصري، أقضى في مدينتكم الجميلة أسبوعين أريح نفسي من عناء أمور تضايقني في مهنتي، مع أسرتي، ثم مع كثيرين آخرين..

— أي أمور هذه التي تجعلك تغادر القاهرة إلى روما.. الدنيا صغيرة، هل تتصور أن والدي عمل بالإسكندرية سنوات قيل أن أولاد بعامين، ساعدتك عن والدي وعمله بالإسكندرية حين نجلس..

قلت متشوقاً لحديثه عن أبيه..

— أين موعدك مع صديقك الذي..

قاطعني بقلق أريكني وهو يشير براحة يده:

— قلت لك على مقربة من هنا.. في حدائق «بورجيزي».. أنسيت، على بعد خطوات من تمثال شاعركم شوقي.. طبعاً شاهدت ذلك التمثال؟

واصلت مشاركته خطواته للتسارعة أجيب على سؤاله:

— نعم.. التقطت لنفسى عدة صور إلى جواره مع بعض أصدقائي طلبة الأكاديمية المصرية التي أقيم ضيفاً عليها:

استدركت اعداء لثلهفى على مواصلة حديثه

- هل حضورى معك وانت متعجل هكذا لن يضايقك او يضايق صديقك.. قل لى.. هل هو حقاً رجل..؟



ضحكت.. قال وكأنا يفرس عينيه السوداءتين داخل صدرى يفتش عن سر أخفيه عنه وراء سؤالى:

- لماذا لا يزال يخطر ببالك أن صديقى الذى سلقاه سيكـ

خجلت مرتبكاً، أخفض رأسى، كأنما أبحث عن شىء بين قديمى أكاد أدوسه وأخشى أن أحطه:

- ما المانع.. سيدة أو رجل.. ذلك أمر لا يخصنى.. سألتك هكذا.. لأنك ترتدى ملابس من يقصد نزهة أو لقاء شخص عزيز عليه.. عموماً.. أنا أسف..



كلمات اعتذارى التى ابتسم لها بعربة تقبلتها صامتاً ونحن نعزل الحقيقة حتى نجلس على أحد المقاعد مطرقين لحظات ممبوبة السكون.. فيما أتابع ملامح وجهه..

وأنا أرقب صمته ولامحه للشاربة كان كأنما ينلئ عن مكاني ووجودى بفكركه..

كانت حلته الرمادية مهندمة حول بنيان جسده الرقيق فيما ياقة قميصه الحريرى الكحلى تتوسطها ربطة عنق حمراء معقوبة بلفة متناهية.. يليق هندامه كما قلت أكرر لنفسى ، لاشك هو فعلاً ينتظر قدوم سيدة جميلة، تليق بتسرعه فى الحضور وبلفة مواعيده..

كان مع وسامته تلك رغب تجاوزه سن الأربعين جارج لللامح، تكسو بشرة وجهه للاستدير جدية حازمة تنعكس فى بريق عينيه وانطباق شفثيه اللقيقتين على قم ضيق وثقن مدببة يوحى انسحابها للامام عن شكيمة حازمة..

ملاح المرأة الإيطالية الجميلة التي خطرت ببالي تلاشت وهو يعود من إطراقة يفاجئني مشيراً بيده إلى عمق الحديقة حيث بضعة مقاعد خشبية بيضاء في شبه دائرة واسعة تجلس في طرفها سيدة صغيرة السن وربية البشرة جميلة التقاطيع معها طفل وطفلة صغيرين يلعبان على مقربة منها بدراجة فيما هي مشغولة عنهما بإبرتن وكرة من صوف التريكو..

- هل تسمح «تعالى» نجلس على مقربة من هذه السيدة.. هيا



- هنا.. تسابقت الأسئلة إلى ذهني.. ماذا يقصد.. ماذا سيحدث مع هذه السيدة التي تفصح بقعة تكوين جسدها الأنتوي عن خفايا مفاتها الخاصة؟

لكن.. ما أن جلسنا عند طرف دائرة المقاعد البيضاء قرب تلك السيدة وطفليها حتى بدأت أهرب من أفكارى، أثير انتباهه لى وهو مشغول بمتابعة حركات الطفلين خلال لعبهما..

سألت:

- ذكرت لك أننى مصرى، جئت إلى روما هارياً بضعة أيام من مهموم مهنتى فى بلادى، هلا عرفتنى بنفسك أكثر.. حدثنى عن مشاغلك قبل أن يأتى صديقك الذى تنتظره..؟

استمع لكلماتى.. نظر إلى مبتسماً فيما لا زالت عيناه تتابعان فى شغف حركات الطفلين حول العجلة حتى خجلت من تسرعى بطلب الحديث عن شواغله فاضطربت أكثر.. سألت:

- أين تسكن..؟

لكنه هز رأسه وعيناه لا زالتا تتابعان الطفلين يسألنى:

- هل البنت أجمل.. أم الطفل..؟

تعجبت.. سألت:

قل لى.. هل لك أولاد..؟

سألته وانتظرت الإجابة على سؤالى لحظات تخيلتها طويلة، حتى همس لى بصوت موهجوع

.. لا تهتم بذلك..

قالها وقد أشاح بوجهه عنى لحظة حتى عاد يهمس:

.. كانت لى ابنة فى الثامنة من عمرها.. شوتشيللا، كان اسمها شوتشيللا..

همست تلقأ.. حنراً..

.. تقول كانت.. هل يعنى ذلك...

.. نعم.. كانت.. ماتت فى حادثة سيارة ونحن عاكفين معاً من هولندا لتواصل دراستها هنا.. كنت قد

أحضرتها دون موافقة أمها للقيمة فترة مع جدتها للرياضة.. ومن يومها...

.. من يومها.. ماذا تقصد.. اليس لك غيرها..؟

تلقت ناحية البنات الصغيرة التى يضاحكها أخوها وهو يجلسها فوق العجلة أمامه.. ثم مال برأسه

مستغرقاً بنظراته فوق حذائه ثم ابتداً يحدثنى:



حكى لى عن زوجته التى خاصمت.. هجرته فى سكتها ككتهما غريبان عن بعضهما برغم إقامتهما

فى مسكن واحد..

كان يتحدث عن زوجته التى شاركته نكريات حبهما وزواجهما طوال أكثر من عشر سنوات فى

جمل قصيرة تضم فقرات رقيقة الكلمات شاعرية.. كتبها أحاديث حب.. كلما هى قصائد من الشعر

يحفظ أبياتها..



ظل يحادثنى.. حتى فوجئت به يرفع رأسه عن ساقيه يخرج من جيبه ليموتتين يتأملهما.. يقبلهما

بأصابعه فى راحة يده اليسرى، ثم يحيدهما إلى جيبه متابعاً أثر حديثه على قسماط وجهى اللابدية التآثر

حتى همس مغيراً من وضع جلسته إلى جوارى يضع ساقاً على ساق في تلم يحاول عبثاً أن يخفي هموماً تضيئه..

.. ستيور منمبور.. لا تعلق.. كل الأشياء والشخصيات والأحداث تأتي.. تأخذ زمنها معها.. ثم تمضي.. لتعود مكررة أفرحاً جديده وائرلحاً مؤلة تمضي بدورها... لا تعلق..



سأنته لايعد تأثير حديثه عن جلستها:

.. لكن.. أين صديقك حتى أنهب لسانتي..

قال ولايزال في شروبه..

.. سيأتي.. حتماً سيأتي..

.. ألم يتلخر كثيراً عن مواعده معك..؟

أكد ملتفتاً لي في نفمة اللطيم بما هو حتماً سيحدث:

.. ولكنه سيأتي.. يمكن أن تطل معي فلتلق أخرى حتى يصل..



وأنا أنظر إلى ساعة يدي وهو يشاركني النظر في ساعة يده هز رأسه متعجباً يهمس:

.. غريبة.. لقد تأخر فعلاً.. لكن..

كررت مستقهما :

.. صديقك هذا.. هل من عاقبة أن يتلخر كلما واعدك على لقاء.. أقصد هل لديك برغم تعجلك في

الحضور وقت كاف لكى...

تخبطت بين جدران مصينة اسفلتي البتورة كلما أصابني دعوى قلقة البادية على ملامح وجهه..

لم أعد أبرك ما ينبغي أن أوصل به حديثي حتى حسم خيوتي بقوله:

- ألا يجمل بك أن تشاركني تحمل قلق الانتظار مثلى حتى يصل وتنطلق لسانك؟



كنت قد سكتُ على شيء من الميض والإحساس بحيرة غامضة تزحم ذهني بأسباب انتظاره لصديقه حتى فوجئت به يخرج من جيبه ورقة صغيرة مطوية جوانبها على بعضها، فتحها وبلل بلعاب لسانه طرفها يفعمه في ذلك الشيء الموجود بها فاقتربت برأسي لاكتشف أن الورقة يوجد بين ثنايا أطرافها المطوية ملح ناعم ومسحوق فللأسود...

امتنص شفقتي وهو يطوى الورقة يعيدها لجيبه متعجباً يقول لي:

- ما فعلته الآن نوع من العلاج.. تصور يا سنيور.. كل يوم أنتظره ويتأخر.. يتأخر ثم لا يأتي.. ومع ذلك أسمع.. هل تظن..



غالبتي عند ذلك رغبة ملحة أن أعود لسؤاله عن صديقه ذلك الذي يتأخر.. ولا يحضر.. ويصر هو على انتظاره..

قلت له:

- عفوا.. هل أنت متأكد فعلاً من حضور صديقك؟

قال يقلب كفيه يمسح شفقتي، كأنما لا حيلة له في أمره..

- فه.. ليس هناك إلا أن أنتظر.. لأبد من حضوره..

- إلى هذه الدرجة من قهر الصبر تتلهف على قدومه.. تنتظره برغم..



قبل أن أتم كلماتي سألني بحدّة لم أكن أنتظرها منه..

كأنما غضب مفاجيء لمع في سواد عيني، تأججت معه نغمت صوته وهو يحتج قائلاً:

- لعلك لم تعرفنى جيداً بعد.. لم تدرك أهمية أن يحضر ذلك الذى أنتظر قدومه منذ عانيت ما عانيت.. منذ هجرتى زوجتى - ماريانا - بعد أسبوع من مصرع ابنتى، ويعد فصلى من عملى، ويعد.... همست معتذراً:

- أسف.. سامحنى.. لم أقصد أبداً..

قال مواصلاً ما يخفيه من وجعته:

- منذ فصلى من عملى وخسيتى بكل ما حولى ظلت أجرب البارات والمطاعم، أنام فى حفلات السينما، أذهب إلى مكتبة الحى أقلب فى كتبها دون أن أعى ما أقرؤه، أشتري الصحف والمجلات ولا أقرؤها غالباً.. ثم أعود للسينما.. لا أذهب إلى منزلى إلا إذا اتسخت ملابسى.. سحب نفساً عميقاً من صدره وهو يستند بذراعه على كتفى مقترباً منى كأنما يتحسس جسده بجسدى وهو يواصل شكواه أو نجواه..

- حريص أنا على أن أرتدى ملابس نظيفة كلما جئت لانتظار صديقى هنا.. أغير قبل قدومى الحلة والقيمص وربطة العنق والمنديل، الم حذائى، أشرب بعد تناول طعامى ثلاثة كئوس قبل أن أتهيا للإسراع فى المجئ إلى هنا لأكون فى انتظاره..

قلت أعطيه توافقاً من إحساسى مع مشاعره

- لم تقل لى ما هى علاقتك بصديقك الذى تنتظره.. أقصد مهنته.. عمله.. نوع تلك العلاقة التى تجعلك مهتماً هكذا بانتظاره.. أقصد ما هو سبب انتظارك له.. ماذا يمكن أن يفعله من أجلك..

تنهد.. كأنما يحبس ضحكة خبيثة فى صدره..

تحدث إلى بعد لحظة صمت كأنما يخاطب نفسه يقول:

- لعلك لم تدرك ظروف الحياة من حولى بعد برغم ما حدثك به من شغونى.. هيا بنا.. سأنهض إلى السينما.. بى حاجة ملحّة للنوم.. الفيلم سخيف فى السينما التى سأنهض إليها.. اسمع.. فى لقاء آخر سأبوح لك بما يجعلك لا تسأل مثل تلك الأسئلة..



كان قد وقف يستعد للمسير..

خطا إلى جوارى خطوتين ثم توقف يضع يده فى جيب سرواله يخرج لى قلماً معدنياً صغيراً فى غاية الرقة قدمه لى قائلاً:

- من حديثك عن جوجول ورواية «الغريب» التى لمحتها فى جيبيك فهمت أنك مع مهنتك وطريقة حديثك شخص مهموم بهموم الآخرين وثمة فلسفة خاصة تدور حولها أفكارك التى وراء رحلتك الترويحية هنا.. فهمت ذلك حتى قبل أن تعرفنى بمهنتك.. خذ هذه الهدية منى.. لتتذكرنى ولكى...

وأطرق لحظة.. ثم تطلع إلى مبتسماً يقول:

- ستجدينى غداً فى الساعة الثالثة ادخل المطعم لنتم حديثنا.. طبعاً ستحضر.. سيكون لقاءك هذه المرة مريحاً لى.. لو حضرت.. من يدرى.. هل تفهمنى...؟



استمعت بإمعان لكلماته وأصابعى فى جيبي تتحسس نعومة ملمس القلم أحاول أن أبعد عما يجول بخاطرى من معاناة مهنتى التى تنتظرنى فى القاهرة، غير عازم على رفض رجائه فى لقاء صديقه المنتظر..

قلت ساهماً أفكر..

- واضح أنك مصر فعلاً على استمرار انتظار صديقك.. لذلك سأجيبى لاستمع لما سيقوله لك.. وما تستأله عنه..

- متشوق أنت للقاءه دون أن تعرف فيما أنتظره...؟

- نعم.. بالتأكيد..

- بالتأكيد لماذا...؟

لماذا...؟ لأننى سأغادر روما غداً بعد لقائنا.. حيث هناك ما ينتظرنى وأنتظره أنا الآخر..

- انن.. اتفقنا.. سيكون فى انتظارك بالمطعم

صافحنى بحرارة واستدار على تسبقه خطواته المتعجلة..

مضى وقد تابعت خطواته.. ظلت اتابعها وهو يبتعد.. ويبتعد.. حتى تلاشى كيانه بين المارة خارج الحديقة.. وحتى اكتشفت نفسى وحدى أحملق فى أغصان الأشجار العالية، فانطلق بدورى أغادر الحديقة أمشى وأمشى.. إلى غير مكان بعينه أقصده..



على مقعدى فى الطائرة صباح اليوم التالى تذكرت السنيور كارلو..

خايلتنى ملامح وجهه اللبسة وهو يدخل المطعم تسبقه خطواته مع دقائق ساعة البهو الثلاث فى نفس م موعدة بالضبط..

رايته يجلس ينتظرنى أمام مائدته... ينتظر.. وينتظر..





قصيدتان

حنين

اراهنُ أن الذي أسمع الآن ليس الصدى
 اراهنُ أن الذي يقسُّلُ بين المفاصلِ
 شيء سوى الصمت
 هل قلتُ شيئاً عن الذاكرة؟
 ربّما كان لي قمر
 ربّما أورقتُ سدرَةً ذات يومٍ
 بزاوية في العمارة اعرفُها*
 ولجأتُ إليها صغيراً
 يُعَذِّبُنِي الشُّكُّ فِي حَيَّةٍ قِيلَ تَسْكُنُهَا
 ولجأتُ إليها كبيراً

* العمارة : مدينة الشاعر في جنوب العراق .

فلم نتعرف على بعضنا
اه .. من لى بخوف الطفولة؟
وأقسم أن الذى أسمع الآن ليس الصدى
أن ما يقلق الضجة الآن شئ سوى الصمت
يا قمرأ فى شواطى العمارة
من أين نأتى بحدس الطفولة . من أين؟

لو اخذتم عيونى

بدوا يرحلون
آخر العهد هذا بهم يا دموع العيون ...
كان اكبر خوفى
أن عشتى يوماً سيعرى وتحلق اطياره منه
طيراً ، فطيراً
فلماذا إذن قد بنينا؟
ولماذا زرنا
ولماذا سقينا
يا دموع العيون ؟
كنت أحمى منا قيرهم
لا تعذب حتى بخشن الطعام
وينامون .. أسهر ،
أرغب أنفاسهم فى الظلام
مشفقاً أن أنام
من سميرك يا سيدى بعدهم فى الليالى الطويلة؟
من أنيسك يا مقاتلى ، يا كليله

عندما يصبح الدهرُ أعمى ليس يدري دليلاً ؟

مَنْ لهذا الحطام؟
ولن كنتَ تجني؟ ولن كنتَ تبني؟
النفسك؟؟ شَيِّتَ حتى العظام!
واحداً،
واحداً
سوف يستعجلون
وموارياً يسألون
ما الذي يستطيعون أن يأخذوا ؟..

يا دموعَ العيونِ
لو أخذتم عيوني
لو أخذتم رفيفَ الندى من جفوني
لو أخذتم ضياعي وأخذتم جنوني
قبل أن تتركوني

كلُّ ما سوف يبقى
كلُّ ما رحّتْ سَتْنُ عاماً به
اتباهي ، واشقى
من سيأخذهُ يومَ هذى العظامِ
في دجى القبرِ تَلْقَى؟

لم أجد في جميعتي تعبيراً من النزوع إلى السلب
لأشير به في نطاق ما أنوي من حديث إلى تلك السمة
الغالبية في رصد توجهات الأدب الحديث، وهي السمة
التي تفصح عن نفسها في ظاهر لفظة «لأ» التي أصبحت
لازمة متواترة في مصطلحات النقد الأدبي والفني، أدب
اللا أدب، رواية لاروائية، مسرح اللا معقول، قصة بلا
حبكة، واللا نزوة واللا موضوعية. ولم جراً، وربما يعبر
عن الظاهرة ذاتها بمصطلحات أخرى لكنها لا تختلف
عما ذكرناه من أمثله ذلك: مسرح العبث، وأدب الصمت،
والفن ضد الفن، والذروة المضادة، وما شابه ذلك. وفي
رأى إيهاب حسن إنها تشير إلى رفض الأدب لواقع
العصر والمناهج على ضرورة تغييره، وعلى الأدب أن
يتخذ شكلاً جديداً فلم تعد وظيفة ملا الفراغ بالوهم
المصنوع أو الأكاذيب المريحة على حد قوله (١).

الأدب وتكنولوجيا المعلومات

وان أخوض في هذا الجدل فليس هدفي أن أقحم
نفسى في متاهات النقد الأدبي، ما كنت أهدف له في
مدخل هذه الفقرة هو تصوّر عن وجود ثمة علاقة بين
ظاهرة «النزوع إلى السلب» وتكنولوجيا المعلومات،
وخلاصة هذا التصور أن سعى الأدب الحديث لتحطيم
أشكاله التقليدية وتخلصه من الموضوع وتماسك البناء له
بعض الدوافع النابعة من شعور الأديب بالقلق إزاء الآلة
(الكمبيوتر) التي أوشكت أن تهدده في صميم مهمته
الإبداعية. بجانب مخاوفه بالطبع من بشاعة الواقع الذي
أنشأته أو يمكن أن تنشئه هذه الآلة، لقد وعى الأديب
دروس الماضي فيما صنعتته التكنولوجيا بفن التشكيل
وفن الموسيقى، لذا فالأدب يبيت النية لإرباك الآلة قبل أن
تربكه، ولكي يتحقق له ذلك عليه أن يجعل من لحاق الآلة

به أمراً مستحيلاً، وكيف يتسنى ذلك دون أن يجعل من وظيفة الفن دائماً؛ الانتهاك على حد تعبير لورانس داريل، وتبدأ العدائ كما يقترح رولان بارت مع البحث عن أدب مستحيل^(٢)، وعلى الأدب أن يرفض النظام المفروض والمكتشف، والفن لا يصبح فناً إلا في كونه ضد الفن ذاته، والفن هو أن نستمر نسال بالصح ما هو الفن؟ إن الأديب يريد أن يسمو بأبيه إلى مراتب لا ترقى لها الآلة مهما بلغت من قدرة، وإن يسمح للتكنولوجيا التي عبثت بجمهور قرائه - بعد أن جذبتهم أجهزة إعلامها الجماهيرية - أن تطل بأقدامها الثقيلة المناطق الحساسة للإبداع الأدبي، ولا سبيل إلى ذلك إلا أن يظل الأدب متجدداً بصورة لانهائية يبنى ليحطم ويحطم من أجل إعادة البناء .

وأجازف هنا محارلاً أن أفسر لماذا كان الأدب هو آخر الفنون التي سعت إلى تعطيم البناء والتخلص من الموضوع؟ وتفسيري بإيجاز أن الفن التشكيلي كان أسبقها إلى التجريد وتعظيم الأشكال التقليدية يهرجه إلى كيون العين هي أكثر حواسنا تسامحاً وتكيفاً، والإدراك البصري يتميز بمرونة هائلة في إثارة التدايعات وإيجاد الترابطات والاستيعاب الفوري للكميات فالبحر دجشفتاً، بحكم طبيعته . إن العين لا يفرغها شظايا الأشكال وتتناثر الألوان وتداخل الخطوط والمساحات التي تزخر بها الأشكال التجريدية، فهي - أي العين - قاهرة أن تجد في هذه الفوضى الظاهرة ندماً من النظام خلال مسالك عدة، وبعد الفن التشكيلي جاءت الموسيقى اللانغمية والموسيقى الالكترونية لتقطع استمرارية النغم وتحطم تماسك البناء الموسيقي وتخلط وترمز الأصوات

سواء الصادرة من الآلات أو المنسوخة عن الطبيعة، ويبدو لي منطقياً في هذا السياق أن يكون الأدب هو آخر الفنون في تخلصه من الموضوع والتماكب البنائي، فهو أقرب الفنون إلى العقل، العقل الذي يأتس بالمنطق والمنظم، ولا يلف الفوضى والعيب أو ما يدعى على هيئتهما، لقد تأتى الأدب طويلاً رغم استنهاض باقي الفنون له قبل الدخول إلى عالم المحتاج الفكرى والكولاج الوثائقي وتداعى الخواطر وانهارت المحدث وغياض البطل ولم يعد يفسره بعد هذا أن يحمل تناقضه في جولة يشرثر من أجل الصممت، ويدفع ببناؤه إلى نروته ليسهده لحظة اكتماله يخوض في حديث العدم وهو في مقام الاحتفاء بالوجود، وكان يجب على الأدب أن يتأني فهو يراهن بعيبه وغموضه بمكانته وقرائه، وربما يكون قد اضطره إلى ذلك عيب الواقع وهددان الخيال لسلطته الغابرة - على حد تعبير إيهاب حسن - بعد أن اقترن هذا الخيال في أذهان الكثيرين بتفويض الواقع.

مرة أخرى تلح على الكاتب حقيقة ما لتكنولوجيا المعلومات من أثر على الفنون، فلا يستطيع الفصل بين هذه التكنولوجيا وبين النزعة التقطيعية - discrete ness الرافضة للانساق المستمرة المتصلة المتماكة، وهي النزعة التي لم ينح منها فن من الفنون حتى فن الرقص الذي أصبح في حد ذاته ميلاً للحركات المتقطعة الفجائية ويعد مفهوم التقطيعية - كما هو معروف - أحد المفاهيم الأساسية لتكنولوجيا المعلومات التي استعاضت عن الإشارة المستمرة للمتصلة بسلسلة من النبضات المتقطعة غير المستمرة، إن الفنان يرسل بشظايا وقصاصاته وتداعياته تاركاً لمستقبلها مهمة البحث عن العلاقات

والترابطات، لقد ولّى على ما يبدو عصر الروجات الأدبية الكاملة والشبكة الأرسطية والرابطة العضوية ونص القرامة الوحيدة الممكنة .

فى نهاية الستينات، عبر البرتو مورافيا عن قلقه من أن الأدب سيصبح أكثر فاكتر وثيقة أو سجعاً، وأن الرواية الخيالية ستختفي تدريجياً وأن العنصر الروائي الخيالي سيختزل لحدّه الأدنى، وهو ما أكدت هالنتينا إيفاشيغا فى دراستها عن أثر التكنولوجيا الحديثة على الأدب، وهو الأثر الذى لخصته فى ثلاثة توجهات رئيسية: توجه الأدب والدراما نحو الوثائقية، ورواج روايات الخيال العلمى وميل الأدب إلى الفلسفة (٣)، وهو ما يمكن أن نستخلص منه رفض قارئ اليوم للصيغة الوسطى للأدب، فهو يفضل التعامل إما مع الواقع الصريح ولا يوجد ما هو أكثر صراحة من الوثائق فى التعبير عنه بصورة مباشرة، وإما الخيال المتطرف فى بعده عن الواقع كما يقدمه لنا أدب الخيال العلمى.

لقد انتشرت الرواية الوثائقية فى الدول المتقدمة صناعياً فى ألمانيا وأمريكا وفرنسا والاتحاد السوفيتى سابقاً، وتناولت الرواية الوثائقية أحداث الحروب والثقلبات السياسية والتغيرات الاجتماعية وأغتراب الإنسان فى عصر التكنولوجيا، ومن أمثلة ذلك الحرب الفيتنامية (هـ لماذا نحن فى فيتنام، لثورمان صايلر الأمريكى)، واضطرابات الطلبة فى فرنسا فى مايو ١٩٦٨ (شهر مايو المرح لجيمس جونز الفرنسى) و(عشق الكهرباء، لفايسلى اكسيونوف السوفيتى).

وأم تقتصر الوثائقية على الرواية فقط بل تسلّت إلى الدراما أيضاً، ودعنا نسمع ما يقوله بيتر وايز، الذى يرى نفسه مؤسساً للدراما الوثائقية، فى مقام وصف تجربته لبناء مسرحيات من مونتا من «قطع صغيرة» مأخوذة عن الواقع، يقول وايز: «إنه يتعاشى الأدبى الخيالية وينقل إلى المسرح أحداثاً حقيقية عن الماضى والحاضر، إن قوة المسرح الوثائقى تكمن فى أنه يخلق من شظايا الواقع نموذجاً معمماً للعمليات التاريخية المعاصرة» (٤).

وسؤالى هل نجح الأدب أو سوف ينجح فى أن يدمج فى روايته الوثيقة، أكثر الوسائل مباشرة فى نقل الواقع كما نجح فى السابق فى فعل الشئ المضاد عندما أجمع فى الرواية خرافة الأسطورة: أكثر النصوص بعداً عن الواقع، وهل يمكن لأحد أن ينسب ما أبدعه الأديب العالمى جابريل جارسيا ماركيز فى هذا الصدد فى روايته الشهيرة «مائة عام من العزلة»، أو كيف أقامت «أوليس» جيمس جويس علاقة حميمة مع «إلياذة» هوميروس لتمطى مفهوم التناص بعداً جديداً. إن عملية دمج الوثائق فى صلب العمل الأدبى تمثل تحدياً لا يستهان به، فعلى الأديب أن يطمس الحواف الهادة لقصاصات وثائقه، ويضفى على جفافها ليونة كي يتأتى له أن يحدث التوتر ويثير الأسفورية ويحث على استخلاص العبرة واكتشاف التناقض والنقاط الحقيقية البعثرة على شظايا الوثائق المستترة وراء ظاهر نصوبها.

هذا عن الوثائقية كمد ظواهر أثر التكنولوجيا فى الحديثة عن الأدب، وقبل أن تتركها لغيرها من آثار

التكنولوجيا الحديثة عن الأدب نود أن نشير إلى الدعم الهائل الذي يمكن أن تقدمه تكنولوجيا المعلومات للأدباء الروائيين، وهو الدعم الذي لا يقتصر فقط على إمداد المؤلف بمادة وثائقية أكبر بل يشمل - وهو الأهم - الإمكانيات الهائلة التي تعينه في تصميم مؤنجاته الوثائقية، حيث تتبع له نظم المعلومات وسائل حديثة لفرز قصائده وتبويبها وفقا لمعايير عدة، بل ويمكن أن تقدم له توليفات مقترحة لتنظيم قصائده وفقا لما يراه من علاقات كنقطة بداية متقدمة يشرع منها في رحلة إبداعه.

والآن ننقل إلى الأثر الثاني للتكنولوجيا الحديثة على الأدب وهو رواج أدب الخيال العلمي الذي يستشرف تطبيقات العلم في المستقبل أو يعطي رؤية اجتماعية مفارقة للواقع، يركز الخيال العلمي ذو الصلة بالكمبيوتر والمعلومات على صراع الإنسان مع الله ويصنعها لمهاراته وإبداعه، ويحاول أن يسقط الفاصل بين الإنسانية والآلة بتعليم جسد الإنسان وعقله بمعززات إلكترونية تمنحه قدرات خرافية، وترسخ معظم هذه الأعمال نزعة تقديس الآلة بإبراز تفوقها على الإنسان ووقوعه في قبضتها في ظل عالم لا إنساني تحكمه المبادئ الميكانيكية واقع تحت سطوة متخذي القرارات، فاشيشت عصر المعلومات المدعمن بنظم السيطرة الآلية، إن تكنولوجيا المعلومات تضع كتاب الخيال العلمي في مازق حرج فإنجازاتها المبهرة قد قصرت المسافة بين المحتمل والمتخيل وأكد أن زعم أن رواية الخيال العلمي الجديدة لصغر المعلومات لم تظهر بعد.

ليس من قبيل المصادفة أن يكون معظم كتاب الخيال العلمي من العلماء خاصة علماء الفلك والكيمياء

والبيولوجيا والطبيعة النظرية، وهو الأمر الذي يعد من الأسباب الرئيسية وراء غياب أدب عربي للخيال العلمي حيث نفتقد إلى هذه النوعية من العلماء ذوي الموهبة الأدبية أو الأدباء ذوي الخلفية العلمية اللازمة، وقد ازداد الموقف تازما مع ما نشهده حاليا من ضخامة المادة العلمية وتعقدها بصورة يصعب على غير المتخصصين الإلمام بها ولو جزئيا، وهو ما يمثل تحديا حقيقيا للمبدع الروائي العربي في عصر العلم الضخم والتكنولوجيا الفائقة، سبب آخر وراء عزوف أدباء العربي عن اقتحام مجالات الخيال العلمي هو الشعور السائد أن هذه التكنولوجيا ليست نابذة منا، وربما ستظل هكذا جسما غريبا يلفظه إبداعنا وثقافتنا.

والآن حان وقت طرح السؤال الذي يجب أن نتوقعه في سياق تبادل علاقة تكنولوجيا المعلومات بالأدب، وهو: كيف ينظر أهل الذكاء الاصطناعي - Artificial Intel- gence إلى «فن الأدب» أو ربما يلقي هوى منهم أن نقول «صناعة الأدب»؟ وربما أستبعد القارئ على ضوء ما ذكرنا في بادئ حديثنا احتمال أن يقدم هؤلاء القوم أساليبهم الآلية في هذا الفن شديد التمرد، ولكن مهلا عزيزي القارئ/ عزيزتي القارئة ألم نسمع عن أنهم قد اقتسموا مجال تأليف المقالات المتخصصة نظمهم الاتوماتية من قواعد المعارف وينك المعلومات؟ والكتابة الروائية في نظرم ما هي إلا نوع من توليد النصوص text generation وهو المجال الذي جعلوا منه أحد فروع الذكاء الاصطناعي المتخصصة. ورغم جراتهم فهم لا تنقصهم حكمة التزام الحذر الشديد عندما تطأ أقدامهم الأراضي المخفمة، لذا فهم يدخلونها تحت شعار ثنائية

شعار ثنائية «الإنتاجية والابتكارية» يفرقون بين إنتاج رواية آلية على نمط شكل سابق للرواية وابتكار أو ابتداء شكل جديد لها، وهم قانعون - على الأقل حالياً - أن تكون حدود مغامراتهم في مجال الإنتاج لا الابتكار ولكن لا يفوتهم أن يذكرونا بأن معظم الروايات الاستهلاكية، بل أروعها، تندرج تحت فصيلة الإنتاج، لذا فلا يقلل من طموح الآلة في رأيهم أن تحلوا حذوها.

ولا يتسع المجال هنا إلى مزيد من التفصيل وسأكتفي هنا بسرمد مختصر أترك للقارئ أن يستشف مغزاه عن المكونات الرئيسية لأحد النظم الآلية لإنتاج القصص: صانع المبكة.. plot maker. صانع عالم الرواية world maker - محاكي الأحداث Events simulator - ناظم السرد narrator - مولد النص text generator.

وحسبى أن القارئ يتفق معى في أن انتظارنا سيطول قبل أن نجد بين أيدينا إنتاجاً قصصياً لهذه النظم الآلية يمكن أن نأخذ مأخذ الجيد، ولنكتف حالياً بأن نرد مع أهل الذكاء الاصطناعي شعارهم: هدفنا أن نجعل الآلة أكثر إنتاجية والبشر أكثر ابتكارية وإبداعاً.

هوامش:

(١) ماهر شليق فريد : تطبيع أوصل أورفيوس - قراءة في كتاب إيهاب حسن، مجلة إبداع، السنة التاسعة نوفمبر ١٩٩٢

(٢) إيهاب حسن : أدب الصمت، مجلة إبداع، السنة التاسعة - نوفمبر ١٩٩٢

(٣) فاليتينا إيغا شيلدا: المنورة التكنولوجية والأدب، ترجمة فخرى لبيب - دار الثقافة الجديدة ص ١٨

(٤) نفس المرجع السابق - ص ٢١

(٥) colomb, c.c. and turner, M. computer literarc and theory of Messing, pp 386 - 410, in computers and literature criticism. (٥)

وإن وقف الكمبيوتر عاجزاً أمام الإبداع الروائي، فهو بلا شك قادر على تقديم دعم لصناعة النقد الأدبي خاصة وأن الاتجاه حالياً نحو التركيز على دراسة «أدبية» النصوص من داخلها، وهو ما يتطلب تحليلاً دقيقاً لمن هذه النصوص لإجلاء شبكات العلاقات الكثيفة التي تربط بين الفاظها وجملها وفقراتها ومعانيها، وفي هذا الصدد يمكن أن تساهم نظم المعلومات مساهمة فعالة.

إن نظرية الأدب والذكاء الاصطناعي يشتركان - دون علمهما في الغالب - في العديد من الأسئلة المتعلقة بطبيعة المعنى والفهم، هذا ما خلص إليه جورجى كويمب ومارك تيرنر اللذان يعتقدان أن تناول الذكاء الاصطناعي لإشكالية المعنى الذى مازال حالياً في حدود ضيقة للغاية سيجد فى ما يعرفه منظرو الأدب عن المعنى منطلقاً أساسياً فى تطوير نظم الفهم الآتوماتى فى المستقبل، وفى المقابل يمكن لمنظرى الأدب أن يتعلموا من أهل الذكاء الاصطناعي وهندسة المعرفة ما ليس قاصراً فقط على المعلومات الأساسية لدراسة المعنى بل ما يعينهم أيضاً على وضع نظرية الأدب بصورة أدق بكثير فى إطار دراسات النصوص بصفة عامة (٥).

القرين



لم يطرق الباب ، ولم يدخل . كان معى ، فى منزلى . كنت أفكر فى طريقة للتخلص منه فى أقرب فرصة . نمت لكى أنسى وجوده ، حلمت أحلاما موجهة ، كنيية ، رأيت أننى فى مأزق عارم . إن ميتات شتى تحيط بى ، نهضت مفرعا ، من منامى . كان يرتدى بدلة سوداء ، ابتسم لى بأصفرار وسكون . للم جسده الهلامى المخلق ، اختفى فى مكان ما فى الغرفة .

بحثت عنه آنذاك ، ثم عثرت عليه بعد جهد قليل . كان بداخلى . حاولت أن أقنعه بالخروج منى ، من غرفتى . لا يمكننى العيش مع هذا الكائن المثير .

كان وجهه فى الغرفة عابسا . وانتقل هذا السواد والموت إلى الجدران والمقاعد الساكنة . منذ متى لم أخلق ؟ لم أخرج ؟ لم أغلق النافذة المفتوحة ؟ كان المصباح متأملا . وكنت قد تركته أياما على حاله . كان يختلط بضوء الشمس الزائر .

كنت تحت حراسته المشددة . على المقعد جالس ، يملس شاربه ويتأملنى .

فكرت فى طريقة للانتحار ، لقتله . لتغيير نظام هذه الغرفة . قلت : يجب التخلص منه . لم أكن قادرا على الحركة فى أى اتجاه . كان يراقبنى ويثقل بدنى بنظراته ، يدب فى داخلى ويسير . يحمل

الجهامة فى وجهه ويدخلها فى . كان يحمل وعاء مليئاً بإبر طويلة حادة ، وفى كل ساعة كان يقترب منى، ويضع الإبرة فى زندي ، ثم يغرزها بعنف ويبتسم . كنت أتألم ، أنساه هذه اللحظة ، أنسى أننى فى حوزته . أشعر بخوف ، وأتمد على السرير فى انتظار أن يخرج ، أو ينام ، أو يغفل ، نتبادل النظرات. القمامة التى فى الظلام تدخل ، وتزحف إلى الداخل ، بينى وبينه أواصر شتى ، علاقات حميمة، ذكريات لا تنضب. عرفته منذ زمن لا أذكره . متى عرفته ؟ متى دخل غرفتى ؟ منزلى ؟ بدنى ؟ كيف استحوذت على صحبته؟ ولم يجلس هناك صامتاً ، يتأملنى ، ويبلغ فى حراستى . كان يرتدى حذاءً ثقيلاً ، وكان يغير ملابسه بين فترة وأخرى ، ويوم وآخر ، وكان ينظر إلى الظلام الذى فى الخارج بخوف ، كان هذا الضباب الداكن يسكنه هو الآخر . يمل من مكوثه الطويل معى ويتململ ، أظنه سيخرج ، لكنه لا يفعل. هل أسكن غرفته ؟ هل يسكن غرفتى ؟ هل أخرج من حياتي ؟ هل يخرج من حياتى ؟ منكب أنا على السرير وضوء المصباح مشتعل فى النهار ، وهو جالس على مقعده . لا يمل الجلوس ولا النظر إلى بلا نهاية فى الليل . وأحياناً فى القيلولة ينزع ملابسه الصفراء كالندم ، يلقيها كأوراق الشجر الذابلة على الأرض . أعجب لأنه لا يستخدم المشجب . يلبس آنذاك قميصاً أحمر ، به مربعات صغيرة خضراء . يلقي جواره وحذاءه جانباً ، ويسترخى على المقعد الطويل الذى يجلس عليه . أنظر إليه ملياً ، متى يرحل ؟ متى أرحل ؟ متى ننفصل ؟ أسأله هل تعرف حالتى ؟ وأسأله : من أنت ؟ ما وظيفتك ؟ لم أنت هنا طول الوقت ؟ لا يعرف . لا يجيبنى . يبتسم ويقول : لم تسأل هذه الأسئلة ؟ أنت تعرف كل شيء! أدهش ، كيف أعرف ؟ ما سر هذه النوافذ المفتوحة ، والشمعة ، والغرفة التى لا تتبدل أشعر بكسل ونعاس دائم . الغرفة قذرة . وتحت سريرى انقاض الأكل القديمة . وملابسه التى لا تغسل ، ويلبسها دون غسل مرات. استسلمت بعد زمن له وللمكان الذى أنا فيه . بت أشعر بالراحة التى لا تدم طويلاً . قلت إننى أدمته . لكنه يعنف ، لا يستقر على حالة واحدة من الوجود . تراه نائماً ، ساكناً ، ثم رافعا عصاه ، مهشماً زجاج النوافذ والمصابيح القليلة بالمنزل . أدمن عنفه وعصفه فيثور من جديد . لا يثق أننى مريض ، وأننى غير قادر على الحركة منذ زمن . لا يثق أننى ساموت فى هذه الغرفة التى سيحتلها مرضى آخرون ، قادمون من الخارج ، هل عرف غيرى ؟ هل أجبني ؟ ماسر انقطاع الثقة بيننا؟ كنت أذكره بين فترة وأخرى بالعلاقة الأسرة التى ضممتنا فى الطفولة ، لكن لا أعرف لم تسلك إلى لباس آخر ؟ ولم يذهب إلى الآخرين بشخصية أخرى ؟ كان ينتحل عدة شخصيات بحكم مهنته ، تراه رجل أعمال فى ملابس

منظمة رقيقة ، بنظارة وسامسونيات ، وتراه سائحا ممتلئا بالكاميرات وحقائب اليد الصغيرة . كنت قد رأيته فى أماكن كثيرة عندما كنت خارج هذه الغرفة - أنتقل معه من مكان إلى مكان . كنت دليله . من خلالى يعرف أعداءه . من معه ، ومن ضده ، كنا نتنقل آنذاك فى المدينة . لا أدري من يتبع منا الآخر أو يقوده .

كالنفس الواحد الطويل ، نسير فى الطرقات . لم أعرف فى سنوات مضت كيف تسير حياتى بدونه، لو أنه تخلى عنى مرة . كان - فى هذه الغرفة - يستعير سجاثرى ، كنت أنفث الدخان فى وجهه نكاية به ، وانتقاما . كم تمنيت قتله ؟ وكـم حاولت ذلك ؟ عندما شرعت فى القتل اكتشفت عبث محاولاتي الكثيرة . كان ينتقل من مكان إلى آخر ، من جسد إلى جسد . كان داخلى . اكتشفت أننى أطلعن داخلى، أشرح نفسى ، دمي هو الذى يسيل لا دمه . فشلت محاولاتي الكثيرة ، لجأت إلى نفسى . استعرت منه سلال طويلة صنعها لى . لى أنا فقط ، وهبطت بها داخل نفسى . كان بئرى عميقا ، عميقا . كان أمامى سواد داكن ، وكنت التقط سلاله واحدا تلو الآخر ، وكان يهدينى مع السلال ابتسامته المرة ، ويتحرك جانبا ، يخاف السقوط معى فى داخلى ، فى داخله . قال لى : أعرف إلى أين تذهب . لم اخترت هذا الطريق ؟ الداخل . هائل . ظلام غيبوبة . هوة سحيقة . ستموت من الرطوبة والخوف . ستنتظر أشياء لا تحدث . تتأمل ماضيك ثم لا تذكره . لم تذهب فى هذا الطريق ؟ هل رأيت له نهاية ؟ انظر . كان يشير بأصبعه إلى داخلى . داخلى الهائل . حيث نهر من الرصاص الداكن يغلى ، حيث ثعابين ووحوش ، وأطفال يعضفون أحذيتهم . قال لى : هل أعجبك ما رأيت ؟ قلت له إننى لم أر شيئا . عجب منى . عش فى ظلالك ، قال : انتشى بضحك عارم ، وسلمنى سلال أخرى ، طويلة طويلة تصل السماء بالأرض . قال لى : كيف ستقطع هذه المسافة وحدك ؟ لا نجوم فى هذه السماء الموحلة . لا طريق فى هذه البرية السائلة . تريد : لا تذهب . كنت أعرف أنه يقف على بوابة روحى . قفله الكبير فى يده . يضربنى بهذا القفل الهائل ، ذى الأطراف الضخمة . يقول لى وهو يتسهم : أنظر ما هيأته لك . انظر إلى بوابة نفسك . افتح هذا الباب . أخرج . دعنى أخرج . لا أستطيع أن أنظر إلى الورا ، ألقت ولا أرى شيئا ، أدور عند البوابة والسلام فى يدي . بالخارج يسطخب . الناس ذاهبون وقادمون ، ملابس ملونة وحقائب جميلة ، ونظارات تغطي وجوههم وعرق ، ونساء فانتات مضينات ، باهرات ، رنين ، وموسيقى ، وضجة ، ولا أسمع ، لا أذهب إلى البوابة الكبيرة التى تنزلق خارج جسدى ، لا أرى الشارع الذى يرقص ، ولا

النساء اللاتي تلهين بالفناء . التفت إلى داخلي ، السلالم الطويلة على كتفى ونظرة حزينة . كيف أودع هذا الرجل ؟ كيف أهجر هذا الجسد ؟ كيف أسير به ؟ بين أنغام الشوارع النازفة بالرياء ، وأنغام الداخل ، كم ترددت ؟ أتوق إلى الداخل ، هذا الظلام الذي يشبه النوم و الطمانينة . هذه التواييت العاصفة . أقول له : دعنى . ولا يدعى . أقول له : اتبعنى ، ولا يتبعنى . يقف فى نقطة قريبة بعيدة . إذا ذهبت أقترب ، إذا دنوت ذهب . لا تتوقف السلالم عن الامتداد حول كتفى . حول عنقى ، فوق جسدى . أقول : هنا ساعبر . إنْ تعثرت قدمى فانا المسئول . لكن إلى أين أذهب ؟ ما رأيته خلف البوابة كان جميلا: الشمس والخضرة والبشر . هنا فراغ . أنا والسالام والظلام . هنا لا يؤدى إلى شىء . انظر إلى طلاقة الناس فى الطريق . لو خطوت إلى الخارج ؟ ماذا أفعل ؟ «لا شىء» أستطيعه الآن . منذ أن ولدت وأنت معى» . يضحك . كنت ادفع السلالم فى داخلي ، فى الهوة السحيقة وأرى قدمى الصغيرة المرتعشة . لم يتركنى بشهية طبيعية للاكل ، كنت فى أسره لا أمل للاكل ، ولا النوم ، ولا الكلام ، وها أنا اجابه مصيرى الاكبر . موقعتى العظيمة .

اعرف كيف بدأت ، ولا اعرف كيف أنتهى . أول خطواتى على السلالم ، وأخر عينى فى الظلام الذى يتوغل ، اتعثر كثيرا ، كثيرا ، وأهبط . محنتى اننى أهوى ، واننى اتوه . لا أعرف الطمانينة . لم يتركنى إلا فى القلق . كان - فى شقتى - يضعنى فى مواجهة أشياء كثيرة : حياتى السرية ، علاقاتى الخطرة ، أعمالى العنيفة ، أحلامى المجنحة . وكان يراقبنى كل الوقت . لم أستطع الإفلات من سطوته . كنت فيه . كنت أحاول قتله من خلاله ، وكان يحاول قتلى من خلاالى . يدخلنى أولا : الهواء الذى فى الرئة . السماء التى فوق رأسى . الفضاء ، والشجر والأشياء المحيطة بى . كان يشير لى فى الشارع - أيام أن كنت صغيرا ومعافى - يحيلنى إلى الإعجاب المنقطع النظير الذى يحيط به . لا يخلو من جمال ، وهيبة . له أشداق كالبوبابات الكبيرة فى القلاع القديمة ، كالصخور السوداء أمام البحر الهائل . وكان شعره طويلا منقضا على ظهره العريض كالبحر . وعلى ظهره العريض كالبحر كانت المدينة تسترخى بنسائها وطيوها ، وعرباتها الجديدة الثمينة . وكان يسير بكل شىء ، فخورا بحجمه ، ويقدّره الخارقة على الحمل والتحمل . ويحركه صغيرة منه كان يسقط من يشاء من البشر والعربات لم أستطع قتله لأن صورته الحسية لم تكن واضحة لى . أعرف أن إطلاق الرصاص لن يقتله . أعرف أن السيوف لا تنحره ، أعرف أنه لا يموت ، وهذا سبب حيرتى . سر ذهابى إلى الداخل دائما ، إلى الظلام ، إلى السكون الذى

استعيد فيه كل شيء . منذ أن كنت بذرة تطير في فمه (حين وجدني أفكر فيه انشغل بى بدوره) قال لى : لم تغلق النوافذ منذ زمن ؟ لا تمام ؟ قلت له : إننى قلق ، وأعجب من نومك . كان ينام على المقعد الطويل نوما هادئا ، وكان يستيقظ فى العاشرة صباحا . يحب البيض بالليمون والحليب الغليظ الأبيض ، والخمر الأحمر . ينام حتى الظهر . يسهر طويلا . فى الغرفة التى تجاورنى ، يُحضر أصدقاءه كل ليلة ، لا يخرج هو بل يأتون إليه . يحضرون معهم الخمر الأحمر واللحم الأحمر والنساء الحمر . أجلس أنا امام نافذتى ، اسمع ضحكهم طول الليل . لا يدعوننى للشراب والطعام ، ولا يلتفتون إلىّ . قال لى : لم لا تغير نمط حياتك اليائس ؟ قلت له : علمنى . عجب من ذلك وأظهر نواياه الحسنة تجاهى . قلت له : من يصدق أننا توأمان من أم واحدة ؟ أصابك ما أصابك من حال وبالنسبة ما نالنى . لم يحدث ذلك ؟ من قرر هذا ؟ قال لى : أنت تحاسب الكون ؟ أقول له : طبيعتى ، لكننى لا أحسبك على شيء . لن أترك سريرى . يتدقق من خلف النافذة ظلام آخر يدخل كالرصاص المسكوب . يملأ حنجرتى الدافئة . أتمدّد على السرير ، فيخفّ شعورى بالغبن ، ميلى إلى البكاء ، حسرتى . تعلمت أشياء كثيرة كنت نسيتها . ذهب إلى طرف الغرفة وأشعل ضوءاً آخر . قال لى : إن أحببت تركتك فترة من الوقت ثم عدت إلى زيارتك ، لكننى اعتدت عليك . كيف أعيش بدونك ؟ منذ متى ونحن معا ؟ هل تستطيع أن تعيش بدونى ؟ قلت له : لا . إذا ذهبت سأبتلعك . لا أستطيع غير ذلك . لا أعرف غير ذلك ، لن يكون غير ذلك . رائحتك فى ملابسى . أقدك فى كل شيء . نسيت أشياء كثيرة . أريد أن أتعلّم المشى ، والكلام ، والشعور من جديد . أريد أن أخرج منك ، وأخرج من نفسى . كيف ؟ هل تدلّنى ؟ هل تغيرت الأشياء فى الخارج ؟ قال لى : كل شيء تغير . سنوات لا تظل الأمور فيها على الثبات ، لن ترى الناس كما كانوا ، قاماتهم ملونة ، ووجوههم رحيبة ، عماراتهم طويلة ، وعرباتهم زاهية . قلت له : أعرف هذا منذ زمن . هل تغير شيء ؟ قال لى : يجب أن تنزل إلى الشارع ، أن ترى الأشياء بنفسك ، قد تطرد هذا الظلام الذى تعيش فيه . ترى الحياة بمنظار آخر ، إن شئت ، بصحبتى .. هل نخرج هذا اليوم إلى مطعم فى المدينة ؟ قلت له : لا . أستطيع المشى . فضحك وقال : سوف أحملك . ألم تحملنى سنوات ؟ سنكون معا هذه المرة أيضا . سنكون دائما معا . لا تستسلم لأوهامك . أخرج ، وانظر ، وأشبع من التجوال ، لم تتوقف فى محطتى ؟ نحن توأمان لكننا مختلفان . نستطيع أن نفترق . لنا أقدام أربع وعيون كثيرة . حملنى من على السرير . ألبسنى ثياباً جديدة ، وحذاء بهنه بيده . سوى الفترة ، ووضع المقال كالتاج فوق رأسى قلت له :

اعتدت الملابس الإفريقية . ضحك واستمر يلبسنى . عطرنى بعطره الخاص . قال لى : ستومت قريبا ، ومن الضرورة أن تحتفل بهذه المناسبة . أخذنى إلى مطعم هابط السقوف فيه ثريات كثيرة ، وديكورات زاهية ، وندل موشاة ملابسهم بتطريزات جميلة . طلب لى خمرأ . وأسمعنى عزفا . عندما شربت كأسين غاب عني تماما . لم أره على طاولتى . كنت وحدى . بحثت عنه ، سألت الندل : أين ذهب صاحبنى ؟ دهش الندل وأصطفوا بقربى . قلت لهم : جننا اثنين فأين ذهب صاحبنى ؟ قال الندل : إنها الخمرة سيدى . كنت وحيدا ، جئت وحيدا . من أحضرنى وحدى ؟ كيف سرت وحدى على قدمين معطويتين كالرماد ؟ كيف قطعت الشوارع ، والأزمنة ، واحتملت الوجوه ، والصخب ، والبكاء ؟ كيف أعود إذن ثانية ؟ ناديت صاحبنى . أيها الصديق الأبدى . أيها الحبيب . يا ألى المكبل أين أنت ؟ كنت أشعر بطلاقة زائدة بعد الكأس الثالثة ، وراق لى صوت المغنية ، وقوامها الذى يشبه ورق الكتابة ، ووجهها المبطن باللذة .. كنت أنظره فى الكأس . كان صاحبنى ينظر إلى كلما رفعت الكأس ، يطل إطلالات متقطعة ، وكان مقعده فارغا . عند منتصف الليل عدت إلى شقتى . ونمت نوما هادئا حتى الصباح قبل نومي لم أر أشياء كثيرة خبرتها . كانت النافذة مغلقة . كانت فى الليل نجوم وأقمار راقصة . وكانت النجوم تسيل على ثوب الليل العريض ، سيل الدموع ، وكان سريرى مرتبا ، ومنفضة سجانرى خالية . وكان الصباح المضىء مطفئا . استيقظت من نومي ظهرا فى اليوم التالى . عندما فتحت عيني كان يجلس نفس جلسته أمامى على نفس المقعد الطويل ، وكانت ابتسامته الخريفية ممتدة فى كل وجهه . كنت لا أصدق أن شيئا مثيراً قد حدث فى حياتى . استعدت كل ما حدث فى الليلة الماضية . وعجبت عندما قال لى : افتدقت ليلة كاملة . نمت وتركتنى وحيدا . كنت خائفا كل الوقت اكتشفت الطريقة المناسبة للفرار منى . لا تكرر هذه الطريقة مرة أخرى ، هل تريد الموت فى زجاجة ؟ ابحت عن مية شجاعة تليق بك ؟ ألم تلقائنى بشراسة ؟ أين روحك العظيمة ؟ كنت أتأمل ما حدث ليلة البارحة . قال لى : لم هجرت سريرك أخيرا ؟ ما المسافة بين الزجاجة والسرير ؟ أين ستذهب ؟ لن أتركك وحدك . قلت له : إننا مضينا إلى المطعم سويا ، قبل ذلك قرأنا الإعلان المكتوب فى الجريدة معا . اقتنعنا سويا أن هذه المكان مثير للدهشة .. موغل فى الترف . ذهبنا لاحتفل بموتى : أين غبت بعد أن دخلنا المكان ؟ لم تركتنى وحدى ؟ كان يضحك . وقال لى : ما إن خيالاتك لا تنتهى . هل تعبت معنى مثل كل مرة ؟ لن تغفلت من يدى . ذهبت البارحة وحدك ، وعدت وحدك . كنت أريد أن أمنحك فرصة جديدة للحياة . فماذا اكتشفت؟ هل

ستعيد الكرة ثانية ؟ قلت له : امنحني الفرصة لأحيا بطريقتي الخاصة . اخرج مني أو أخرج منك . قال :
ستحاول . تيقن أنني لا أتبع كما تتصور ، لا أتدخل في حياتك ، لا أريد لك النهاية . أنت الذي تسعى
إلى حتفك ، لم تريد قتلي ؟ قلت له : تعني قتل نفسي ؟ لم أتحرك منك إلا بالكفوس . أنت لم تبعد عني .
وعدت إلي في الصباح مسرعا . لافكاك منك . كنت عطشان ، وسقاني ماء عذبا زلالا ، ورجحت أفكر فيه .
كان يعاود تجواله ، في داخلي ، ونبت ظلام هناك ، مضاب شاهقة من الحزن ، ألم في ترقوتي ، سداة
من الفلين كانت تفصل بين أسفل حنجرتي وفمي . كنت مكتئبا فوق السرير . قال : إنها الخمر . قلت له :
لا أعرف ما حل بي . هذه كانت محاولتي الأولى للهروب منك . لافكاك ولا أمل . لن أعيدها ثانية . قال :
تستطيع أن تفعل أشياء أخرى . لم لا تهجرني ؟ كيف ؟ سألته في لهفة . قلت : إنني أحاول ذلك منذ
سنوات وأعجز . تتبعني في كل مكان . تتنقل معي . الخطوة أنت ، والنفس ، والدم . قل ضاحكا : لم لا
تتعايش معي ؟ لم تريد مسخي ؟ اعترفت له بما في قرار نفسي : إنني أكرهك . أنت بشع . ضحك
طويلا ، وقال لي : الهوة التي داخلك تتسع . اذهب إنن حيث تشاء . كنت أسمع طرقا بالباب . نهض
وعاد يحمل لي ورقة في يده . قال لي : قرأت هذه الورقة بالنيابة عنك ، أعرف أنك لن تستطيع قراءتها ،
أو فهمها . وإن فعلت ذلك فانت عاجز عن الرد عليها . أنت لا تصلح لشئ غير زيارة الطبيب ، والجلوس
في السرير طول الوقت . وهذه رسالة تذكرك بقطع الكهرباء من المنزل ، إذا أنت لم تسدد قيمة الفاتورة .
أعرف أنك لا تملك نقودا ، ولا تعمل . أنا دفعت المبلغ المطلوب ، كما دفعت إيجار علاجك عند الطبيب
النفسى ، لتتأكد أنني اعتنى بك في أصعب الحالات ، وما أزدراك لي إلا جحود يؤكد فساد معدنك . لا
أريد منك شيئا حتى ولا أن تموت . أريدك أن تتعذب طول الوقت حتى يراك الآخرون ويهزأوا منك . إن
أعلنت التوبة ستنال رضائي . سأنهب عنك إلى مكان بعيد . أخرج من هذا الظلام . ادفع السلام
الطويلة كالأفاعي إلى قاعها . لا تذهب معها حيث تذهب . متى ستنهض من سريرك ؟ قلت له : إنني
أفكر في الانتحار ، ونصحتني الطبيب أن أنام في المستشفى للعلاج المكثف . ولكي أكون في حمايتهم من
الموت المؤكد . هل تستطيع مساعدتي في ذلك ؟ هل ستأتي معي ؟ تنام معي ؟ وتاكل معي ؟ قال لي : كل
شيء تم ترتيبه ، ودفعت أنا مصاريف نومك في المستشفى ، وأجرة الشقة التي تسكنها ، وقيمة طعامك ،
وتمن كفك . أريد أن أتخلص منك . بت عبثاً ثقيل على . قلت له : إنني أبادلك نفس الشعور . أريد أن
أتخلص منك . وأعرف أن المستشفى لن يحل لي المشكلة ، لذلك لن أذهب هناك .

كان الليل قادمًا من الفضاء الواسع . النجوم تمتلئ رقة . كانت غرفتني تطل على الشارع . وفي الشارع بقالات كثيرة وسيارات لا تتقطع عن السير . كنت أنظر من النافذة إلى الشارع . كان هوينزع ملابسه ، ويرتدي القميص الأحمر . وذهب إلى الحمام ، ثم عاد بفوطه جفف بها وجهه . قال لي : اضطرت هذا اليوم أن اذهب إلى أماكن كثيرة ، وأن أقابل أشخاصا كثيرين . أعجب لم تخافونني جميعا . هم لا يعرفونني بالاسم ، ربما كان مظهرى هو السبب ، انحنى لى رجال اكبر منى سنا ، وأحسست بالخجل ، نهضوا من أماكنهم عدة مرات . ارتعدوا ، ومن يدري ، ربما سقطوا من الخوف ، وبالوا فى ثيابهم . كنت لا أنظر إليهم . مابالهم ؟ ماذا لو كنت أحمل مسدسى معى ؟ من أجبرهم على الجرى لى . من أجلى . هم يظنون أننى أستطيع اللعب بمصائرهم ؟ لست إلها . إننى بشر مثلم . قلت له : لا بد أنهم تابعوك من مكان ما ، التلفزيون مثلا ، أو الصحف ، يعرفون متى تجىء ، وأين تذهب . يعرفونك منذ زمن طويل ، ومن يدري ربما زرتهم مرات كثيرة ، ورددت معهم فى أسرتهم . أنت لا تستقر فى مكان ، لا تهدأ ، لا تنتظر ، ولا تعطيم فرصة للخيار . أنت تختارهم . سيقفلونك يوما ما ليتخلصوا منك . قال : كم تتمنى ذلك ؟ من منكم سيفعل ؟ قلت : سنموت جميعا قابضين على أعناق بعضنا البعض ، ميتة بشعة ، أنا وانت . لو تتخلى عنى فترة من الوقت . لم تعد زائرى الكريم . مللت العيش معك ، عيشك فى بدنى . قال : هذه ساحتى . اللعب فيها كما أشاء . هل ستكرر تجربة المطعم ؟ هي الطريقة الوحيدة التى تتخلص بها منى . لا أظهر مع الماء الزلال الأصفر ، لا أجتمع .. تستطيع أن تعب من ذلك طويلا . سامنك بالمال ، وأمدك بالعمر ، ستكون طليقا تستمتع بالدفء والنغم ، وتنعش قلبك بالأفخاذ العارمة الكأُقب . تتمتع بحياتك فهى قصيرة . ما أبشع أن تموت على السرير وحدا .

أقبل الليل . دعانى ثانية وكان يسوى رباط عنقه إلى مطعم «الجنار» . كان حليقا ، وشممت رائحة عطر ما بعد الحلاقة ، فأحسست بنشاط فى بدنى . قال لي : الليل طويل . انهض من السرير . لا تفكر كثيرا ، ولا تتردد . تعال معى . كانت لحيتى طويلة وقذرة ، كان جسدى منحلا . دخلت الحمام بعد شهر من الانقطاع ، غزتنى برودة الماء فارتعشت . كان هو فى الخارج يصفر ، وصعدت موسيقى راقصة فى الصالة . كنت أسكن فى الطابق الثالث . ارتديت بلبتى الزرقاء الأنيقة ، ورباط العنق المزهر . توقفت الجيران فى المر ينظرون إلى . كنت شاحبا . حبيت جيرانى بصوت واهن . كان صاحبى يصفر ويضغط زر المصعد الذى انقلب إلى اللون الأحمر . قفز المصعد ، واستوينا معا فى داخله . كانت

الطرقا في الخارج طرية ندية ، كان صاحبي خفيفا بجانيبي ، وكان يدخلني بحكاياته وأحاديثه ، ويذكر لي مداعباته السابقة . قال لي : كنت أريدك أن تعيش في مرارة الحياة ، لكي تشعر بحلاوة الدنيا . ألا تنغمر في السعادة الآن ؟ كنت خارجا منه توأ . كان - وهو معي - يخرج من بدني . كان يقترب قليلا ، ويبتعد كثيرا ، وكنت أشير له بالذهاب ، فيفعل ، وكنت أدفعه أكثر فيبتعد ، ونهضت في نخوة الرجولة ، وإرادة الحياة ، دفعته عني أكثر ، مزقت صدرى وفتحت له با باباً واسعاً عريضاً ، عجب هو واندفع ، خارجا مني . كنت أتحلل في الشارع ، والضوء ينساب كالنهر الأحمر والأصفر بين قدمي . وموسيقى غريبة المعالم كانت تراوغ نفسي . قلت : ماذا يحدث ؟ لم أصدق أنه يذهب بدون الزجاجة . انطلقت أسير بحماس ملحوظ في الأرصفة الحمراء الطويلة ، المصابيح معلقة كالشمز ، والناس يضحكون كنت أتململ . أبحث عن صاحبي الذي اختفى فجأة . لا أصدق أنه اختفى بالفعل . قد يكون ذهب لشراء عليه سجانر ويعود « ما أبشع ذلك » .

خفت ، تخيلت عذابه ، مرارته ، وسطوته . لوعاد فلن أخلص منه ثانية . ولوعاد سأحاول التخلص منه ثانية . ما دام قد ذهب في النهاية ، فلا خوف من عوبته سانتظر - إن عاد - ذهابه . أبصرت الطريق النازف بالضوء . أشرت إلى سيارة أجرة عابرة فتوقفت . جاء مطر رذاذ وقبلني . أحسست بنشوة قديمة . متى فقدتها ؟ منذ زمن بعيد . قلت للسائق : اذهب بي في جولة بالمدينة . فتحت للرداذ النوافذ . كانت الطرق والحوانيت المضيئة تتوالد ، وأطفال صغار يتواشون . كنت قد ابتعدت عن العمارة التي أسكنها ، وتوغلت . دخلت الأسواق المزخمة في الليل ، واختلطت مع السواح شممت أنفاس البشر وعرقهم ، وعطورهم ، وأصواتهم . منذ متى لم أفعل ذلك ؟ ناداني صوت من بعيد فظننته صاحبي ، فزعت وتهايت للقتال ، ثم فوجئت بصديق قديم لي يحتضنني ، ثم راح يقلبني ، ثم غرقت دموعه على قميصه . قال لي : قيل لي إنك مت . قلت له : نعم . كيف ترائي ؟ كنت هزليا إلى درجة كبيرة ، وكانت عظام ككفي بارزة . انقطعت عن اصحابي منذ أن حل بي صاحبي الذي تركني توأ . انقطعوا عن زيارتي لأنني كنت بصحبته طول الوقت ، طول الوقت لا أتكلم ، ضجرا ، لا أريد سماع أصواتهم . كنت أتمارض إذا طرقوا الباب . وكان صاحبي ينوب عني فيقول لهم : إنه لا يريد زيارة أحد . قال لي صاحبي الذي لم يتوقف عن تقبيلي : كنت مريضا ؟ قلت له : نعم . لكن صحتي أفضل . أستطيع أن أفرح الآن بعض الوقت . أرجو أن تكونوا عاذرين لي . كنت في صحبته ، تركني توأ ، وقد يعود . ذهبا إلى مقهى قريب

مفتوح ، على الشارع الذى امتلا بالسواح ، طلبنا قهوة ، وتذكرنا حكايات مضت . دهش صاحبي وأنا أضحك بصوت مرتفع كثيرا . قال لى بوجه مفتوح : إننى سعيد . لم أسمعك تضحك منذ أزمنة . ذهبنا إلى مطعم ، واستمعنا إلى فرقة تغنى . انتشيت ، تذكرته ، سألنى صاحبي : كيف استطعت أن تتخلص منه ؟ قلت له : إننى أفكر فى عودته . لا أمان له أبدا ، ولا وقت لزيارته . لا أظن أنه رحل . إنه فى انتظارى ، فى مكان ما ، فى وقت ما ، لست شديد التفاؤل . لكننى أتعلم . واقتنص هذه الفرصة للجلوس معك . انقل ما رأيت ، ما عرفت لأصدقائى . قد أصبح عاجزا عن استقبالهم ثانية . أكون فى حوزته غدا ، حيث يقفل فمى ، وينقطع صدرى ، ويصبح جسمى كالحجر الهامد منذ أزمنة . جثة صفراء ، دودة كبيرة ، تمتلىء بالقمامة والوجل . لا أستطيع أن أصف ما حدث لى ، ولا أدري كيف استطاع أن يخلتى بى طول هذه المدة . حدثته عن احتجازى الطويل ، وغيايى عن العمل ، والصور المختلفة التى يظهر بها . والأحداث التى جرت بيننا . وعن غرابة سلوكه . قال لى إنه رآه فى أماكن متعددة ، حدثنى عن زيارات قام بها الآخرين . وقال لى : إنه يتوقع زيارته أيضا فى أى لحظة ، قال لى : إنه أرسل رسله وجنده لمحاصرته . قلت له : هذه هى أعراضه . يبدأ بهدوء . ويأتى فى زيارات متقطعة ثم فى زيارته الأخيرة ينالم البشر حتى النهاية . كنت أفكر فيه . هل نجوت منه ؟

فى اليوم الثانى استيقظت من نومي عند الظهر . كان رأسى ثقيلا ، وكنت أشعر برغبة فى التقيؤ . عندما فتحت عيني وجدته جالسا أمامى على نفس المقعد الطويل الداكن ، يخن سيجارة ويتأملنى . كان يهز رأسه ، ويتوعدنى ، وقال لى حالما فتحت عيني : كنت أستمع إليك ، وأنت تسخر منى مع صديقك . ساجازيك على ما فعلت . كنت أريد أن أمنحك فرصة صغيرة فغدرت بى . امتلات غرورا . كما خرجت منك ، أعود إليك . أنا الذى أقرر كل شيء ، وأنت تطيع قرارى . كنت فى فرع هائل ، وانتابنى خوفى القديم . قال لى : بدونى لن تفعل شيئا . ونهض ليحضر لى الماء والدواء . وحمل لى ورقة من الطبيب تدعونى لزيارته . جرعت الدواء الذى ظننت أننى سأخلص منه أخيرا . قال لى : عندما كنت فى المقهى ، كنت أنا أحسبى الشاى خلفك ، كنت أراك وأنت تضحك . أعجبتنى طريقتك فى الضحك . كنت مشفقا عليك ، فوجهك لم يتغير . نفس الاصفرار والفرع . كنت تقلد شخصا آخر .

(البحرين)

الحالم



دائماً كنت أحلم بالأرجوان
يشعل الغيم تحت يدي
ويُضْرَجُ وجه الفضا بدم السيسبان

دائماً كنت أحلم بامرأة كالكمائن
تتغلغل أنغامها في ضلوعي
واعزفها أين شئتُ
وأوقظ أوتارها في نعاس المكان

دائماً كنت أحلم بالصولجان

ثم أخلع تاجي وأنزل عن عرش رومي
ليصعد طفلٌ صغيرٌ يُسمَّى الحنانُ

دائماً كنت أحلم بالرقص في زحمة المهرجانِ
فأنقلُ خطوي على دَرَجٍ
وأحيط السما بيديّ وأهمس
في أذنّها: كم أنا مولعٌ بك يا شهرزاد
ولكن مثلي يخاف إذا خذلت الأساطير أن يكسب الأصدقاء الرهانُ

دائماً كنت أحلم بالموت تحت شراعٍ بعيدٍ
لكي أملا الرئتين من البحرِ
أو أنتشى بالطيور التي حملت في جناحِ المشرقِ أيامها
في جناحِ المغارب لئنّها
واستمدت من الريح أفكارها
فعلت فوق إحساسها بالزمانُ

دائماً كنت أحلم بالسير في غابة السنديانِ
بالبهبوط مع الحيرانات من قمة التلّ
حتى جروف المياهِ
بصيد الفراشاتِ
بالدوران مع النورِ والظلّ

بالنفخ في الناي تحت غصون البساطة
بالنوم في قطرة من ندى الفجر
بالبحث عن كلمات
تعيد إلى ذكريات السلافة شوق الدنان

دائماً كنت أحلم بالناس ينصرفون
وتأتي الكواكب تحمل
بعض سلال من النور
فيها طعام ملائكة
ورضا أمهات
وأزهار عيد سعيد
فاكتشف السر في أن كل المرايا تحيل إلى بعضها البعض
حتى تحل الحياة جدائلها في الصدى
ويعود التراب إلى الزعفران

دائماً كنت أحلم أن الرحي تطحن الوقت
في خطوة الديدبان
أن سنارة صابقت سمكات ثلاثاً
وعادت إلى ساحة البيت خالية
أن جرواً صغيراً تأمل أحزانه في الضمى
وعدا نحو صاحبه

وغفا هكذا للأبد
أن طيف الكبد
عندما مر بي
ند عن صرخة
ثم خلّفت النارُ هذا الدخانُ

دائماً كنت أحلم أن خلية نحل
تبارك فوق جبينى رحيق الحكايا
وتفتح شهد الأمانى على وخزة في الفؤادِ
فاكسب طعم الحنين
وأخسر طعم الأمان

دائماً كنت أحلم أن نجوم المغارات تعبر فوق حصان
أن لون المحارة يبيض حتى يشف عن الروح
أن الكنوز تشي بخطى الله في واحة الليل
أن بديع الزمان يفادر سجع المقامة
ثم يقاسمنى تمرتى
أن «ريم» تقبلنى
فيرف الهديل على نخل ذاكرتى
ويرف الجمان

دائماً كنت أحلم بالذويان

كيباض الشموع

كرائحة العطر

كالملح

في ملكوت الرؤى...

دائماً كنت أحلم بالنوسان

في فراغ السنين التي انتهت فجأة للحنين

ولم تنصرف عن دموع الحقيقة

أو تنحرف عن فم الأقحوان

دائماً كنت أحلم أن أحلم؛

الحلم ليس سوى إبرة

ترتق الفتق في ثوب أوقاتنا

لمسة تعترينا

عيونُ ترانا

مدى يتفجر داخلنا

ويداوى طفولتنا الأبدية

من شوكه اليأس

أو لدغة الأفحوان

من مظاهر الاهتمام الحار بالثقافة العربية - قديمها وجديدها - فى العالم الانجلو - سكسونى اليوم صدور سلسلة جديدة عن دار «راوتدج» للنشر (لندن / نيويورك) عنوانها «الفكر والثقافة العربيان». وقد صدر من هذه السلسلة حتى الآن سبعة كتب: الفارابى، ابن سينا، ابن خلدون، ابن رشد، موسى بن ميمون، الموروث اللغوى العربى، الثرات الكلاسى فى الإسلام (فى المطبعة الآن كتاب ثامن عن ابن عربى). وأخيراً الكتاب الذى أعرض له فى هذه الصفحات: «نجيب محفوظ: البحث عن المعنى»^(١) من تأليف الدكتور رشيد العناني، المحاضر فى الدراسات العربية والإسلامية بجامعة إكستر البريطانية^(٢).

وقد قدّم الناشر للكتاب بكلمة يقول فيها إن محفوظ أهم قاص عربى فى هذا القرن. وإذ ولد فى ١٩١١ كانت حياته الأدبية الطويلة الغزيرة الإنتاج مرآة لتطور الرواية، من حيث هى جنس أدبى، فى اللغة العربية. إن كُتبه سجل عنى للتوترات المأسوية التى تحف ببحث أمته عن الحرية والتحديث. وقد تُوجت هذه الحياة بحصوله على جائزة نوبل للآداب فى ١٩٨٨ .

وفى هذه الدراسة الشاملة لإنجاز محفوظ يقدم رشيد العناني عرضاً منهجياً لحياة كاتبه وبيئته، والمؤثرات المحلية والأجنبية فى أدبه، وعناصر فكره وتقنيته وتطور صنعت الكتابية، وعى حين يخصص قسماً مستقلاً لكل كتاب من كُتبه - تقريباً - فإنه يؤكد - عناصر الاستمرار فى عمله من حيث الخيوط الفكرية والتقنيات الفنية على السواء. ويوجه سهامه، بوجه خاص، إلى التقسيم التقليدى لانتاج محفوظ إلى أربع

نجيب محفوظ: البحث عن المعنى

مراحل: تاريخية، وواقعية، وحدائية، وأصلية أو تراثية. فعنده أن كل هذه المراحل تتداخل، ويأخذ بعضها برقاب بعض في نتائج المتنوع الذي لا يفضي التجريب.

والكتاب، بمعنى من المعاني، هو قصة رفض محفوظ للقرابات القصة الغربية - بعد تلمذة باكرة لها - من أجل التعبير عن رؤيته الخاصة للإنسان والمجتمع وذلك - في مرحلته الأخيرة بخاصة - من خلال أشكال تستوحى فنون القصص العربية (كتاب ألف ليلة وليلة، السير والملاحم الشعبية، الحكاية والفائدة، إلخ..)

صدر رشيد العناني كتابه بقول محفوظ عن بطله كمال عبد الجواد في «قصر الشوق»: «لله شعور بأنه ضحية اعتداء منكر تآمر به عليه القدر وقانون الوراثة ونظام الطبقات.. وتراعى له شخصه النعيس وهو يقف وحده أمام هذه القوى مجتمعة وجرحه ينزف فلا يظفر بأس». وفي هذا لفت إلى الموقع المركزي الذي تحتله أزمة كمال الروحية والفكرية من إنتاج محفوظ.

وفي الفصل الأول «الكاتب وعالمه» يتحدث المؤلف عن طفولة محفوظ وأسرته وبيئته المحلية وتعليمه والمؤثرات الفكرية فيه ومعتقداته السياسية وتعاظفاته وولائته الحكومية وصورته الشخصية. والفصل وافي بالفرض، وإن كان يغشى أرضاً قطعها - باقتدار - محمد جبريل في كتابه المسمى «نجيب محفوظ: صداقة جيلين»، الذي لا ينكره المؤلف. وهو يستخدم مقتطفات من أعمال محفوظ لإلقاء الضوء على المهام السياسي والاجتماعي الذي شب في ظله، فيتحدث مثلاً عن ثورة ١٩١٩ ويورد من رواية «المرايا»:

«عرفت في ذلك الصباح أن جارنا الشاب أنور الحلواني قد قتل، برصاصة، في مظاهرة، بيد جندي إنجليزي. عرفت لأول مرة فعل «القتل» في تجربة حية لا في حكاية من الحكايات الشعبية، وسمعت لأول مرة عن «الرصاص» في أول اتصال سمعي بإحدى منجزات الحضارة، وثمة لفظة جديدة أيضاً «مظاهرة»، استدعت الكثير من الشرح والتفسير، وربما لأول مرة سمعت عن ممثل جنس بشري جديد في حياتي الصغيرة هو «الإنجليزي».

ويتحدث العناني عن قراءات محفوظ لروايات المغامرة عند رايدر هاجارد، وروايات السير ولتر سكوت التاريخية، ورومنسيات المفلووظ، وثورة طه حسين الفكرية، ودعوة سلامة موسى إلى العلم والاشتراكية والصناعة وتحرير المرأة، ومزج العقاد للأدب بالفلسفة، وسنى دراسته الجماعية.

ويورد العناني من مقابلة أجريت مع محفوظ قوله إن أهم الكتاب الذين شدوا انتباهه هم: تولستوي، دوستويفسكي، تشكوف، موباسان، بروس، كالفكا، شكسبير، أوويل، إيسن، «سترنديج، بكت، ملفل، دوس پاسوس». ولم يحب ممنجواي إلا في رواية واحدة «العجز والبحر»، بينما نفر من فوكز لصعوبته. ويثنى على رواية جوزيف كونراد «قلب الظلمات» بينما يصف الرواية الجديدة (روب جرييه، ميشيل بوتور، إلخ..) بأنها هراء.

وفي الفصل الثاني «النظر إلى الوراء إلى الحاضر: الروايات التاريخية» يتضمن العنوان - كما هو واضح

وأسفاه لقد ضيعت على الوطن
فرصة لم تتح له من قبل.

أما «العائش في الحقيقة، فهو
أخفانوتو» ساجب الثورة الروحية
العظيمة، والرجل الذي اختلفت فيه
الآراء بين مصادح وقادح. فالكاهن
الكبر مثلاً يقول إنه كان ضعيفاً
لحد الحقد على الأقوياء جميعاً من
رجال كهنة وأهله. وقد اخترع إليها
على مثاله في الضعف والأثرة،
تصوره أباً وأماً في وقت واحد،
وتصور له وظيفته وحيدة هي
الحب... وغرق في مستنقع الحماقة
معرضاً عن واجباته الملكية.. حتى
ضاعت الامبراطورية وخربت مصر،
وإن كانت هذه الآراء تصطبغ - كما

هو طبعي - بمصالح المتكلم وموقعه من الصراع بين
بناية أمون القديم والمعبد الجديد أتون.

والفصل الثالث «أوجاع الميلاد الجديد: صراع
الماضي والحاضر» يتناول خمس روايات هي: «خان
الخليلى، القاهرة الجديدة، زقاق المدق، السراب،
بداية ونهاية. والخيط المهيمن على هذه الأعمال هو
صراع القديم والجديد أو نظامين من القيم: أحدهما
يتمرغ في طمانينة الموروث، والآخر ينجذب إلى التحديث
الغريب بكل ما يحف به من أخطار.

قراءة «خان الخليلى» تغطي عاماً من حياة أسرة
قاهرة خلال الحرب العالمية الثانية من سبتمبر ١٩٤١



من المفارقة الظاهرة فيه - أن
روايات محفوظ التاريخية إنما هي
إسقاط على الحاضر: عبث الأقدار،
رادوبيس، كفاح طيبة. ويتحدث عن
الشكل في هذه الروايات ثم يريدنا
بـ «أمام العرش» و«العائش في
الحقيقة» وإن كانتا تنتميان إلى
فترة أحدث.

و«أمام العرش» - التي تحمل
عنواناً فرعياً هو «حوار مع رجال
مصر من مينا حتى أثور السادات»
- عرض لتاريخ مصر السياسي،
يرجع إلى الوراثة ٥٠٠ سنة. بدأ
بمعنا من الأسرة الأولى مرحد
الوجهين البحري والقبلي وانتهاء
باغتيال السادات. و«العرش» هنا

هو عرش أوزيريس، رب العالم الآخر الذى يمثل أمامه
حكام مصر بحسناتهم وسيئاتهم كى يقضى فى أمرهم.
يقول مصطفى النحاس، مثلاً، لجمال عبد الناصر:
«أغفلت الحرية وحقوق الإنسان، ولا أنكر أنك كنت أماناً
للغفراء ولكنك كنت وبالا على أهل الرأى والمثقفين وهم
طليعة أبناء الأمة، أنزلت عليهم اعتقالات وسجناً وشنقا
وقتلاً حتى أنزلت كرامتهم وأهنت إنسانيتهم وحقت
إيجابيتهم... ليتك تواضعت فى طموحك، ليتك عكفت على
إصلاح وطنك وفتح نوافذ التقدم له فى شتى مجالات
الحضارة، إن تنمية القرية المصرية أهم من تبنى ثورات
العالم، إن تشجيع البحث العلمى أهم من حملة اليمن،
ومكافحة الأمية أهم من مكافحة الامبريالية العالمية.

إلى أغسطس ١٩٤٢ وذلك أثناء غارات الألمان الجوية على مدينة القاهرة.

و «القاهرة الجديدة» محورها الاختيارات المعنية، على المستويين الشخصي والاجتماعي. و «زقاق الدق» (١٩٤٧) ترتد بنا إلى الأحياء الشعبية التي التقيناها في رواية «مخان الخليلى». إن مصر ما زالت في قبضة الحرب العالمية الثانية، وإن تكن قد قطعت في طريق التقدم بضغ خطوات. والأحداث - فيما يبدو - تدور في أواخر ١٩٤٤ أو أوائل ١٩٤٥ والحرب على أية حال تنتهى قبل انتهاء أحداث الرواية.

أما «السراب» (١٩٤٨) فتتقلنا من أحياء القاهرة القديمة إلى ضاحية المنيل جنوب غربى العاصمة، ومن فقراء زقاق الدق ننقل إلى الطبقة المتوسطة والطبقات الموسرة، حيث أسرة غنية من أصل تركى. ويخالف الحال في «مخان الخليلى» و «زقاق الدق» لا نجد للحرب دورا هنا، وإنما نحن فى نقطة غير محددة من عقد الثلاثينيات. وأهم من ذلك أن بؤرة الاهتمام تنتقل من المجتمع إلى الذات الفردية، فالواقع هنا نفسانى أكثر منه ناتورا ليا أو طبيعيا.

و «بداية ونهاية» (١٩٤٩) مسرحها القاهرة فى منتصف الثلاثينيات، وأحياء شبرا الخيمة. وتتم الرواية عن عمق فى الرؤية وسيطرة على التقنية لا عهد لحفوظ بهما من قبل، مع رؤية مأساوية تؤكد دور القدر - ميتافيزيقيا واجتماعيا - فى تقرير مصائر الأفراد.

فإذا كان الفصل الرابع والزمن والإنسان: أربع حكايات مسرحية، جثثنا ورشيد العنانى عن الثلاثية، وروايات: الباقي من الزمن ساعة، يوم قتل الزعيم،

قشتمر. عند العنانى أن بطل الثلاثية هو الزمن تلك القوة المجهولة التي تحمل البشر على تيارها، والتي أجهدت عقولا من طبقة زيفون الإيلى وكانط وبرجسون ومينجر (هذه الملاحظة الأخيرة من عندى). أما «الباقي من الزمن ساعة» فتسجل التاريخ السياسى لمصر فى القرن العشرين منذ ثورة ١٩١٩ ضد الاحتلال البريطانى حتى اتفاقيات كامب ديفيد وتوقيع معاهدة السلام مع إسرائيل فى ١٩٧٩. ثم تتوقف الرواية قبل اغتيال السادات فى ١٩٨١. وهذا الحادث الأخير هو محور رواية «يوم قتل الزعيم» وهى عمل متوسط الطول يقع فى أقل من تسعين صفحة.

ورواية «قشتمر» عن تغيرات المجتمع المصرى وأثرها فى حيات الأفراد عبر رقعة زمنية طويلة. وبدلا من أن تتناول أجيالا من أسرة واحدة، تُحدّث عن مجموعة من الأصدقاء يمثلون - فيما بينهم - قطاعا من مجتمع المدينة. ويطلب على الرواية طابع الأوتوسالاجيا أو الحنين إلى الماضى كما يبدو من فاحتها:

«العباسية فى شبابها المنطوى. واحة فى قلب صحراء مترامية. فى شرقها تقوم السرايات كالقلاع وفى غربها تتجاور البيوت الصغيرة مزهوة بجذتها وحدائقها الخلفية. تكتنفها من أكثر من ناحية حقول الخضر والذخيل والحناء وغابات اللين الشوكى. يشملها هدوء عذب وسكنة سابقة لولا أزيز القرام الأبيض بين الحين والحين فى مسيرته الدائبة ما بين مصر الجديدة والعتبة الخضراء. ويهب عليها هواء الصحراء الجاف فيستعير من الحقول أطيابها مثيرا فى الصدور حبها المكنون. ولكن عند

الأصيل يطوف بشوارعها عازف الرياب المتسول
بجلباب على اللحم، حافيا جاحظ العينين، يشد
بصوت أجش لا يخلو من تأثير نافذ:

أمنت لك يادهر

ورجعت خنتني

والفصل الخامس «الحلم المجهض: على الأرض كما
في السماء» يتناول روايات: اللص والكلاب، السمان
والخريف، الطريق، الشحاذ، ثرثرة فوق النيل، ميرامار،
الحب تحت المطر، الكرنك، قلب الليل، عصر الحب، أفراس
الغربة. وفي أولى هذه الروايات - «اللس والكلاب» - يلح
محفوظ على عنصر المثبة في تصريف شؤون الكون:

«تعب بلا فائدة. ذلك أنك قتلت شعبان حسمين. من
أنت يا شعبان؟ أنا لا أعرفك وأنت لا تعرفني. هل لك
أطفال؟ هل تصورت يوما أن يقتلك إنسان لا تعرفه ولا
يعرفك. هل تصورت أن تقتل بلا سبب؟ أن تقتل لأن نبوية
سليمان تزوجت من عليش سدره؟ وأن تقتل خطأ ولا
يقتل عليش أو نبوية أو روف صوابا؟ وأنا القاتل لا أفهم
شيئا ولا الشيخ على الجنيدى نفسه يستطيع أن يفهم.
أردت أن أحل جانبا من اللغز فكشفت عن لغز أغمض».

أما في باقى الروايات فيتناول محفوظ خيوط العلاقة
بين الفرد والسلطة، والبحث عن الحرية والكرامة والأمن،
والسعى الميافيزيقي، والبحث عن معنى للحياة. وتكبر
هذه الخيوط في سياق وجودى - تاريخى كما فى تاملات
أنيس زكى (ثرثرة فوق النيل): «هل اجتمع هؤلاء
الأصدقاء - كما يجتمعون الليلة - بثياب مختلفة فى
العصر الرومانى؟ وهل شهدوا حريق روما؟ ولماذا

انفصل القمر عن الأرض جانبا وراء الجبال؟ ومن من
رجال الثورة الفرنسية الذى قتل فى الحمام بيد امرأة
جميلة؟ وماعد الذين ماتوا من معاصريه بسبب الإمساك
المزمن؟»

وكذلك المقتطف من تاملات الحكيم المصرى القديم
إيبو - ور وهو ينشد فرعون:

«إن ندماك كذبوا عليك

هذه سنوات حرب وبلاد

ما هذا الذى حدث فى مصر

إن النيل لا يزال يأتى بفيضانه

إن من كان لا يملك أضحى الآن من الأثرياء

يا ليتنى رفعت صوتى فى ذلك الوقت

لديك الحكمة والبصيرة والعدالة

ولكنك ترك الفساد ينهش البلاد

انظر كيف تمتهن أوامرك

وهل لك أن تأمر حتى يأتينك من يحدثك بالحقيقة؟»

وتنتهى الرواية بقول أنيس زكى المسطول دائما،
ولكن كلامه لا يخلو من حكمة:

«أصل المتاعب مهارة فرد تعلم كيف يسير على
قدمين فحمر يديه.. وهبط من جنة القرد فوق الأشجار
إلى أرض الغابة.. وقال له عد إلى الأشجار وإلا أطبقت
عليك الوحوش.. فقبض على غصن شجرة بيد وعلى
حجر بيد وتقدم فى حذر وهو يمد بصره إلى طريق لا
نهاية له».

وفي رواية «الكرك» يتامل الراوي المتقدم في السن قائلا:

«عجبت لحال وطني. إنه رغم انحرافه يتخسّم ويتعظم ويتعلّق، يملك القوة والنفوذ، يصنع الأشياء من الإبرة حتى الصاروخ، ييشر باتجاه إنساني عظيم، ولكن ما بال الإنسان فيه قد تضال وتهاقت حتى صار في تشافة بموضّة، ما باله يمضى بلا حقوق ولا كرامة ولاحمية»
ويتسأل - قبل ذلك بصفحات قليلة -

«ألا يستحق إنشاء دولتنا العلمية الاشتراكية الصناعية التي تملك أكبر قوة في الشرق الأوسط، ألا تستحق أن تحصل في سبيلها تلك الآلام؟»

وهي تساؤلات لا تجد إجابة، أو الألق أنها تحتمل أكثر من جواب. فالن كذا هو معروف طرح أسئلة أكثر منه تقديم إجابات .

ومع الفصل السادس «شذرات الزمن : روايات الاخباء»^(٦) ينقلنا رشيد العناني إلى روايات : المرايا، حكايات حارتنا ، حديث الصباح والمساء، صباح الورد، أولاد حارتنا، ملحمة الحرافيش، ليالي ألف ليلة، رحلة ابن فطومة.

ويرصد الناقد عددا من الظواهر الفكرية والفنية في هذه الأعمال. فهناك مثلا النثر الموجه الحكم الذي يعكس شلل الإدارة الإنسانية إزاء لغز القدر، كما في وصف الراوي لموت جعفر خليل:

«غادر مسكنه في الثامنة مساء، فرزّت قدمه فوق قشرة سوز ففقد توازنه وسقط فارتطم رأسه بصافرة

الطوار وسرعان ما فاضت روحه في ثوان معدودات أمام باب العصرة» (المرايا)

وهناك جو التكية والوروشة وأناشيد الصوفية:

«درويش ولكنه ليس كالدرأويش الذين رأيت من قبل، طاعن في الكبر، مديد في الطول، وجهه بحيرة من نور مشع، عيائه خضراء وعمامته الطويلة بيضاء ونفخامته فوق كل تصور وخيال. ومن شدة حملقتي فيه أثمل بنوره فيملا منظره الكون. وخاطر طيب يقول لي إنه صاحب المكان وولي الأمر» (حكايات حارتنا)

وهناك ابتعاث الماضي الذي كاد يطويه النسيان:

«رحنا نتذكر ونقلب صفحات الماضي البعيد والقريب. جلنا معا في جنبات عالم حافل بالأموات إلا ما أكثر الراحلين، كان الوجوه لم تشرق بالسناء والسني في ظلمات الوجود وكان الثغور لم ترقص بالضحك» (صباح الورد)

ثم يعود الكاتب إلى التكية وما يحيط بها من أشجار وعصافير وعشب أخضر ودراويش منشدين في ملحمة «الحرافيش»:

«البوابة تناديه. تهمس في قلبه أن اطرق، استأذن، انخل، فز بالنعيم والهدوء والطرب، تحول إلى شجرة توت، امتلئ بالرحيق العذب، انثث الحرير، وسوف تطفلك أيد طاهرة في فرح وجبور»

بيد أنه - عاشور الناجي - حين ينادي الدراويش لا يتلقى جوابا:

«إنهم يتوارون لا يريدون، حتى العاصفير ترمقه بحذر. يجهلون لغته ويجهل لغتهم. الجدول كف عن

الجريان. الأعشاب توقفت عن الرقص. لاشئ، في حاجة إلى خدماته»

والفصل السابع «قضايا الشكل: دراسة حالة «محاضرة المحترم» دراسة متأنية لهذه الرواية من حيث العبكة، ووجهة النظر، والخيوط والتقديم، ورسم الشخصيات، واللغة المستخدمة.

ويقول رشيد العناني إن عبكة الرواية بسيطة، فهي تدور حول شخصية واحدة نرى كل شيء من خلال عينها وعلى محورها تدور الأحداث. وكل الشخصيات الأخرى مهمة بقدر ما تدخل حياة عثمان بيومي، على سبيل التوازي أو التضاد أو التقاطع. إن محفوظ لا يحدثنا عما يدور في عقل بطله، وإنما يقدم الأناكر الفعلية للشخصية:

«راح يلوم نفسه كيف فاته أن يرى بكل عناية حجرة صاحب السعادة المدير العام، كيف فاته أن يملأ عينيه من وجهه وشخصه، كيف لم يحاول أن يقف على سر السحر الذي يخضع به الجميع فيجعلهم طوغ إشارة منه هذه هي القوة المعبودة وهي الجمال أيضا. هي سر من أسرار الكون. على الأرض تطرح أسرار إلهية لأحصر لها لمن له عين وبصيرة. إن الزمن قصير بين الاستقبال والتوديع ولكنه لانتهائي أيضا. الويل للذي ينسى هذه الحقيقة».

ويراوح محفوظ بين السردى وتداعي الأفكار الملتيق متقلبا بذلك بين الواقع والخيال، الجليل والمبتذل، الشعر والنثر، الدال والفرغ من الدلالة كما في هذا الوصف للقاء عارض بين عثمان وسيدة - حبيبة شباب التي هجرها من أجل ملوحيه الوظيفي:

«صادفها صباح الجمعة في الخيمة بصحبة أمها. ثلاثت عيناها لحظة ثم حولتهما عنه في غير ميالة. لم تلتفت وراءها. تجلى له معنى من معاني الموت، كما خرج أبوه من الجنة بإرادته، وكما يخوض العذاب بشموخ وكبرياء»

ويبرز رشيد العناني استخدام محفوظ للغة ذات إيماءات دينية وذلك لإلقاء ضوء ساخر على مطامح بطله الدنيوية. ويستخدم عنقايد من الصور بعينها في هذا المجال (النار، النور، إلخ...) لها جذورها في التراث الصوفي:

«إنى اشتعل ياربى».

النار ترقى روحه من جذورها حتى هامتها المحلقة في الأحلام. وقد تراءت له الدنيا من خلال نظرة ملهمة واحدة كمجموعة من نور باهر، فاحتواها بقلبه وشد عليها بجنون. كان دائما يحلم ويرغب يريد ولكنه في هذه المرة اشتعله وعلى ضوء النار المقدسة لمح معنى الحياة»

والفصل الثامن والأخير «صور الله والموت والمجتمع: القصص القصير والمسرحيات» يتناول بدايات القصة القصيرة عند محفوظ (مجموعة «همس الجنون»)، والبداية الثانية حين عاد إليها بعد انقطاع طويل (مجموعة «دنيا الله»)، وفراره إلى العبت والمحال، ومسرحياته، وحوارياته، وارتداده عن الاتجاه العبتى. ويوصل بنا الناقد إلى مجموعة محفوظ الأخيرة «الفجر الكائن» حيث يفرد بالذكر أقصوصة «نصف يوم» التي تستعرض، في أربع صفحات لا غير، حياة كاملة منذ كان الراوى طفلا يقضى يومه الأول في

المدرسة إلى أن غدا عجزا عاجزا عن عبور شارع
منهم.

تلى هذه الفصول الثمانية الملاحق للكوفة في
الأعمال الأكاديمية: هوامش، ثم قائمة بأعمال محفوظ
وتاريخها، وبيولوجرافيا. ويضع القارئ - الأجنبي
بخاصة - الكتاب وقد ألم بصورة شاملة لأعمال محفوظ
منذ ترجمته لكتاب جيمز بيكي «عصر القديمة» إلى
يومنا هذا. لقد أدى رشيد العناني عمله بكفاءة وضمير
حي. إنه ينتمى إلى تلك المبررات الجليل من الأساتذة
المصريين الذين تخصصوا في الأدب الإنجليزي ثم
انتقلوا منه إلى دراسات الأدب المقارن. محمود المنزلاوي،
محمد مصطفى بدوي، فاروق عبد الوهاب (وأيضا:
سببري حافظ، وإن لم يكن متخصصا في الأدب
الإنجليزي)

ينم الكتاب عن مقدرة تنظيمية عالية، واستقلال في
الرأي (انظر مثلا نقضه لدعوى نجيب محفوظ أنه يتأثر
بالمدرسة الناتورالية، ص ١٩)، وحس نقدي لا يعرف
المجاملة (انظر ملاحظاته القاسية عن «همس الجفون»
و «عصر الحب» و «افراح القبة»). هذا ناقد يزن
كلماته ولا يعرف التزديد والمشود والإطباب الذي يعيب

هوامش

كتابات إبراهيم فتحى وعبد الرحمن أبو عوف
وغيرهما من الأعلام.

هل لي، رغم ذلك، أن أصحح خطأ شائعا؟ يقول
رشيد العناني في ص ٦٧ - متابعا في ذلك الرأي
السائد - إن حسنين ينتحر في ختام رواية «بداية ونهاية»
بعد أن أرغم أخته نفيسة على الانتحار. ألا فليشهد
القاصي والداني: إن حسنين - كما قال لي الأستاذ
نفسه ذات مرة، وهو أمامكم فاسألوه - قد انتحر انتحارا
معنويا وليس بدنيا. وقد قال لي نجيب يومها: إنه أجبن
من أن ينتحر، فضلا عن أنه ضابط يعرف السباحة ومن
ثم فما كان، لو أراد الانتحار. ليرمي نفسه في النيل. قد
تبدو هذه نقطة صغيرة ولكنها في الواقع تغير من
مفهومنا للرواية بأكملها، فضلا عما تتضمنه من إسائة
فهم لحقيقة شخصية حسنين.

في الكتاب هفوتان صغيرتان^(٤). في ص ٢٣١ يقول
رشيد العناني إن سلسلة «بنجوين» المعروفة تصدر في
لندن، والصواب أنها تصدر في هارموندزورث، ميدل
سكس، وليس في لندن.

وفي ص ٢٥٧ يكتب:

A number of other stories has been translated
والصواب has لا has.

١ - مقالتي هذه - فيما أحسب - ثالث عرض مفصل لكتاب رشيد العناني إذ سبقتها مقالة للناقد الراحل د. علي شلش في مجلة «الهلال»،
وأخرى للروائي إبراهيم عبد المجيد في مجلة «العربية» الكويتية.

٢ - بدأ رشيد العناني حياته الأدبية بنشر مقالات عن اتجاهات للنقد الأدبي عند كراولج، وإيزرا بازلد في مجلة «الجديد» في السبعينيات. وفي فترة
أحدث أخرج اللغة العربية:

- د.عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته، سلسلة كتاب الهلال.

- «اللعني المراءغ» (١٩٩٣) وهو مجموعة مقالات.

ومن مقالاته:

- «خفاطر حول آراء لويس عرش في قضية اللغة في أدب نجيب محفوظ»، «الحياة»، ١٥ سبتمبر ١٩٨٩ .

- «نجيب محفوظ والزمن الضائع في قشعر» مجلة «الهلال» ديسمبر ١٩٨٩ .

- «نجيب محفوظ يشخص الداء ويصف الدواء»، الأهرام الدواي، ٢ إبريل ١٩٩٠ .

- «خفاطر معجوبة» (عن المورد): قاموس عربي - إنكليزي لروحي البعلبكي) مجلة «الناقد» (لندن)، فبراير ١٩٩٠ .

- «الناقد والمحل الأول» (عن رواية مائة البدرى و المسباحة في قم على قاع المحيط، مجلة «الناقد» (لندن)، إبريل ١٩٩٠ . وله باللغة الإنجليزية:

- رسالة دكتوراه (غير منشورة): حضرة المحترم لنجيب محفوظ: ترجمة وتقديم نقدي، جامعة إكستر، ١٩٨٤ .

- ترجمة لرواية محفوظ «حضرة المحترم» مع مقدمة (١٩٨٦).

- ترجمة لمسرحية الفرد فرج، على جناح الليبريزي وتايه قفاه (تحت عنوان «الفاطمة» (١٩٨٩).

- ترجمة لألموسوعة محفوظ «على ضوء النجوم» في «تلها رديان» ١٢ ديسمبر ١٩٩١ .

ومن مقالاته بالإنجليزية:

- «الذين في روايات نجيب محفوظ»، نشرة الجمعية البريطانية لدراسات الشرق الأوسط، السنة ١٥، العدد ٢/١، ١٩٨٨ .

- «البرائي شاعده عيان سياسياً: نظرة لتقويم نجيب محفوظ لمصرى عبد الناصر والسادات»، «صحيفة الأدب العربى»، المجلد ٢١، ١٩٩٠، الناشر: أ. ج. برول، لايدن، هولندا.

- «رحلة ابن بطوطة» في كتاب «دروب ذهبية»، تحرير أ. رختون، مطبعة كيرزين، لندن ١٩٩٣ .

٣ - روايات الأخبار ترجمة لمبارة episodic novels. يقول الدكتور رشاد رشدى في كتابه «العدة من القصة القصيرة» (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، أكتوبر ١٩٧٠، ص ١٩٢): «قصص الأخبار هي الترجمة التي اعتقد أنها تناسب episodic وهي القصص التي وصفها أرسطو بأنها تعتمد على عامل المسابقة ويملك تتكون من عدة حكايات أو أخبار ليس بينها رابط آخر».

٤ - مادامنا بصدد تصويب الأخطاء فلاصوب خطأ في كتاب آخر، باللغة الإنجليزية، عن محفوظ «نجيب محفوظ: نول ١٩٨٦ منظرات مصرية، مجموعة مقالات نقدية، تحرير محمد محمد عتاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ ترجم الدكتور هدى الصدة للقائبة التي أجراها فؤاد إدانة مع محفوظ بمناسبة بلوغه الخمسين، في مجلة «الكاتب» (١٩٦١). وتحدث المترجمة (ص ١٦) عن «رواية» ستيفوارت جليبرت المسماة «دياليسيز» والصحاف أنها دراسة نقدية لرواية جويس، وأيست رواية. وترسم الدكتور الصدة الاسم الأول للمؤلف على أنه Stewart وهو خطأ صوابه Stuart.

طائر صغير لا يحلق



« لا أذكر متى ضللت طريقي أول مرة ، أذكر فقط ، أنى لم أكن طفلا . » قال لها وهما يجتازان القوس الحجرى العتيق ، وبوابته الخشبية الهائلة ، المرصعة بالقطع المعدنية المقببة . وفى أعلاه : حيث الفجوة المعتمة المنحنية فى صعود والقوس الراعى القاهرة القديمة ، كان جسدا رماديا مشربا ببياض باهت لطائر صغير ، تتردد رأسه الدقيقة بين الاتجاهات فى خفة وسرعة ، وكأنه لا يُفَلت من المارقين أحدا دون أن يلحظه .

وما كانا ليدريا به ، أو يرياه ، أو حتى يلحظان وجوده أو بقاءه الجافة المرتسمة على خشب الباب الهائل ، وكأنه يتحدثنى هذا الهول بضالته ، يحاول أن يطمس ببرازه الشحيح كل هذا الوجود الكائن تحته ، والدال على أزومات ولت ، وتركت مانتها . ربما لهذا اتخذ لسكناه ذات المكان ، الفاصل بين زمانين . وكأنه شاء أن يسكن خارج الأزمان جميعها . بالضبط حيث يقفان الآن ، يحيط كفها الرقيق الشهى بكفه الجامدة الشاغرة معا ، يحدثها عن هذه اللحظة «اللازم» حيث نقف الآن ، وفوق رأسيها تماما كانت تتدلى أجساد المشنوقين ، مُهْملة لأيام حتى يدركها العفن وحتى يدرك الخوف النفوس الحية ، المارة تحتها فتحدثه ، أعرف ما الذى يمكن أن يحدث لى حين رؤيتى لجثة مشنوقة تتأرجح فوق رأسى ولكن ألم يتوقفوا عن ممارسة هذه العادة منذ وقت بعيد .

تمنى ، وبالتحديد حينما نطقت «هذه العادة» أن يقبلها ، تمنى لو أن جثة استطاعت أن تحتمل هذه السنين الطويلة ، وظلت فى رونق موتها الطازج ، ليتمكن أن يحتضن هذا الجسد الحى ، أن يقبلها ، أن يضاجعها على بلاطات الطريق المتربة ، بينما تأخذ الجثة فى التارجح فوقهما .

لم يكن يعتقد لخياله مثل هذا الشذوذ ، ولكنهبقى مؤمنا بأن مثل هذا الفعل دلالة مضادة لدلالة الموت المعلق ، الناشئ رائحة العنف والكُوف . كان يود أن يخبرها أنها نصف محقة ، فقد توقفوا عن ممارسة هذه العادة بالفعل ، ولكن نصف الحقيقة يظل خبيء كلمة واحدة ، «هنا» ؛ حيث جمع الطائر الصغير قشاته المصفرة اليابسة وصنع عشه «هنا» على حافة التاريخ ، بين أزمان الوالى وأزمان الرئيس «هنا» ولكنه كان يستمتع بسذاجتها تلك ، لظنها القشرى فى أحداث العصور ، ومعارفها التى لا تكاد تتشكل حتى تتبخّر ، وكأنها قطعة زجاج مصقولة ، لا تحتمل أكثر من طبقة خفيفة من الغبار أو البخار ، فيما استمتاعها الأعظم فى أنها لا تحوى سوى خيالات عابرة ، مثل طيور صغيرة ملونة . هى بالفعل تحب الطيور الصغيرة الملونة . «لقد مات أحد طيورى بالأمس ، كان رقيقا عاشقا ، صغيرا بقدر حبة العين ، أظنه كان يستطيع الرقاد على جفنى المفتوح ، ويقدره هذا كان عاشقا ودودا ، كنت أعجب أين يضع فى جسده الضئيل كل هذا الهوى لوليفته التى ظلت تتخبط فى جنبات القفص حين موته حتى أشتريت لها ذكرا آخر فهدأت ، أما أنا فلم أهدأ بعد موته حتى الآن» . وضغطت بكفها النحيل على أطراف أصابعه ، فلم تشعر بالضغطة الخفيفة على كتفها ، بقدر القطرة الساقطة على ، كان العصفور قد تبرز .

وكان هو فى صمته ، يفكر فى مدى الشسوع التى صارت عليه القاهرة ، حين رنت فى أذنه كلمات غائمة عن طيور وموت ، فرأى الجثث الحية ، تتخبط فى جوعها وعطشها بعد أيام من السير عبر صحراء لا تنتهى ، بينما الطيور الضخمة تنتظر اللحظة الحاسمة ، لتهبط إلى فراشها المستسلمة ، وفكر أن الجوارح ترى الروح الخارجة عن بدنها ، فتدرك موته ، وتبدأ فى شحذ أجوافها ، وتتهيا للبدن الخالصة من أسباب الوجود ، ترتقب موته الحاسم ، أو الوشيك والمؤكد لتمارس انتقامها ، قاتلة فى البدء بذلك الأمر العسكري الذى يغلّف الأبدان المحمصة فى الشمس ، يرسم عرقها الناشف فرائط ملحية لأرض نائية ، تحملها تحت أباطها وعلى ظهرها ، راقدة فى الوهج الرملى ، لتختم ، تتناثر حولها حبات

الرصاص النحاسية ، وأسلحة كانت للحرب ، فرضيت بالانكاء عليها ، وكلها كعصى توازن غير مجدية ، فالطيور القانصة تنافس القانصة في طائراتهم المروحية ، أو هي تنتظر انتهاء لهوهم ، لتتنقض كالعصفور الرقيق من حنية قوسه على حشرة كادت أن تصطدم بوجه الفتاة الماسكة يد حبيبها ، ويجتازان الآن البوابة من جهة القاهرة القديمة ، سائران على البلاطات المنيعة المحيطة بأقدام سحيفة إلى الطريق المرصوف بالأسفلت ، بينما يتخذ ورفيقتة التي تعشق الطيور الملونة طريقهما إلى الدرب الضيق المبلط بقطع من البلاط المتآكلة بفعل الزمن الذي سكن إليها طويلا .

وعبر الدروب الكامدة ، المشغولة بالدكاكين الفقيرة ، سار بها ، يمران بالأجساد المنحية على أشيائها ، تغزل ، تحيك ، ترسم ، تدق ، تتذكر ، تصنع من معارفها وجودا . تحيط بهما رائحة كثيفة ، مدهشة ولاسعة ، وأكادس من القوابل المركومة في الأجولة اللامعة النظيفة ، يمسك يدها لتقفز بركة ماء صغيرة ، يعكس سطحها القاتم ضوء شمس زاهية الوهج ، وظل فتاة تعلق .

يلجان المدخل الرطب ، جدرانه حجرية ، مقشورة في بعض أنحائها ، درجاته رخاميه الملامع تأخذهما إلى أعلى ، حتى تنتهي ، لتسلمها إلى درجات ضيقة ، خشبية ، لا يبدو للعين كيف تتماسك تحت اهتزازات الصعود . قال لها « لا تخافى » لقد سعدت عليها كثيرا ، وما أنا مازلت أفعل .

كان السطح وجيدا منفردا بوهج الشمس ، وليس حجرة مفردة ، وكانت موسيقى قوية ، نحاسية التأثير . تأتي خافتة ، وكأنها تصدر عن النهار المشتعل من حولهما ، تسال مندهشة « من أين تأتي هذه الموسيقى ، أشعرها قريبة ، ولكنى لا أراها » ويتجه إلى الباب الخشبي ، موشوم على قوسه العلوى قصيدة قديمة ، كطلسم ، قال « ووجدته تحت ركام بيت منهار » ووضع المفتاح النحاسى الكبير ، ودفع بكفه عند منتصف القصيدة فأنفتح الباب ، وأتتهما الموسيقى صادحة جلية في خفوت ، واستطرد « دائما أترك الراديو مفتوحا على محطة الموسيقى ، فعندما تضطرين إلى الرجوع اليومى إلى مثل هذا المكان ، تصبحين فى حاجة إلى أن يستقبلك شىء ما ، وهاهو تشايكوفسكى يستقبلنا بمارش العبيد » .

كان المكان مزدحما بأكوام الكتب ، والصور المترية المعلقة والمركونة إلى الحائط ، وبقايا سجاجير ، وأوراق ممزقة ، وسرير صغير ، ومنضدة تزرخ بالأقلام والأوراق المخطوطة ، وكوب شاي بارد وريصاصة حية ، وعلبة من القطيفة الزرقاء ، وشمعة قصيرة .

جالت بعينها فى المكان ، بدت وكأنها تتعرف عليه للمرة الأولى ، ووقفت أمام صورة غائمة ، سألته «مَنْ هما» ، «أبى وأمى» وسكن لبرهة واستطرد «ماتت أمى فى ٦٧ بتأثير حزننا على بعد ما ظننت أنى مت ، وفى ٧٣ مات أبى بتأثير فرحه ، كان عجوزاً وقلبه لم يحتمل ، وها أنا ، خضت حربين ، وكما ترين ، مازلت أصعد درجاتى الخشبية المهترئة ، وتستقبلنى الموسيقى ، وأشيائى التى ترينها» . كانت تنظر إلى صورته بالزى العسكرى ، حليق الرأس . لوجهه صرامة ، ولكنها صرامة طفل يحاول أن يجعل للمامحه سميت الرجولة ، جاءها صوته «كنت صغيراً أخط الشعر فى الصفحات البعيدة بكراسات المدرسة ، وأحلم بما لا يجرى ، ولم يطل الأمر ، غادرت كراساتى وقريتى ، ووضعت نفسى رهن الموت ، حتى أجد ما أتعيش به ، وهكذا صرت جزءاً من وقود الحرب ، قريباً محققاً ، زاهداً عن الدنيا لأجل الدنيا ، إن ثم مقابل فى كل الأحوال «سألته «هل كنت هناك رد وكأنه لم يسمعها» كان يوماً مناسباً للشعر والموت معا ، واختيارى لم يكن ليغير من الأمر شيئاً ، فقد جاءت الظهيرة بكل حملها من سنوات الغضب ويعين ميدوزاً ، فعندنا كالدملج الهلعة ، موتى يهربون من الموت إلى موت ، يدوسون جثث الرفاق ويلمحون الدم المتسرب إلى الفراغ بين حبيبات الرمل الصفراء ، يصنع خرائط جديدة غامضة المعنى وكان على أن أعود ، وأن أخاف ، وأن أظل حاملاً للسلاح الذى بات غير ذى معنى والرصاصات التى تثقل حركتى ، وأن أرى الرفاق مصروعين من حولى ، وعيونهم الذائلة ، وأكفهم المحتضرة تعتصر الرمل ، وأرواحهم الآخذة فى التسرب عبر جروحهم ، وكان على أن أقطر الصحراء ماشياً ، أسير فى الليل ، وأبحث فى النهار عن مكنم فلا تلمحنى الطائرات المروحية التشوانة ، ولم يكن من ملجأ سوى الرمال اللافحة ، وظلى الذى أراه يتجزأ أمامى ، وروحى الآخذة فى الجفاف ، تتخبط داخلى ، مثل عمود من الدخان الصلب المأسور فى بدن مغلق» .

تجه إلى السرير الصغير ، تجلس بينما تجنّب إليها ، فيعبر جوارها ، تأخذ برأسه إلى صدرها ، فيحس الطفل الصغير يخرج منه ، يندفس فى صدر أمه ، ويسبح عائداً إلى أرضه ، حاملاً زيه على جسده ، ونقوش قائمة على ساقيه ، وسنوات يبقاها ناظراً إلى الأفق الجبلى ما وراء الماء .. ويرنو إلى عينيها ويحدثها «كان الأمر أشبه بترقب وقت اختبار صدقك ، أن تضعى لسانك الطرى على الجمرة غير الرحيمة ، لأجل إثبات ذاتك ، وجونك ، فبعد أسبوعين من التيه ، من غير ماء ، أو طعام . أو إحساس

بالحياة ، حتى رغم إدراك أنك تمشين ، تلتهبين بالشمس ، وترتعدين من البرد الصحراوي . كان نزالا غير عادل ، لا يتسم بالفروسية ، كان تيها وحشيا ، لا ينثنى يجنّبك إلى قلبه ، دافعا بك إلى أقصى الجنون والإدراك معا ، ليضعك في لحظة هي الموت والحياة ، الحياة بعد الموت ، أو الموت الحي ، عشب، ولا شيء آخر ، ولهذا كان ينبغي أن أعود .

كانت ماتزال إلى جواره ، تستمع إليه بجسدها مباشرة ، وإن لم تستطع أن تستحضر إلى خيالها صورا دقيقة لما يحكى عنه «ما رأيك في كوب شاي» قالت وهي تدفع جسده برقة ليرقد على السرير ، واستطردت «هذه المرة أنت الذكر الذي فقد أنثاء» وضحكت ، وفي ذات اللحظة كان هو يجتاز الماء الحائل والأفق الرملي والمسافة عائدا إلى حيث تبعثرت الخرائط الدموية ، موطن الأرواح والجوارح؛ حيث فقد أنثاء ، إلى صحرائه ، خارجا من المتاهة المؤقتة ، حاملا غلبة من القطيفة الزرقاء ، ورسالة حية .

من نافذته الضيقة في الأعلى رأها ، خارجة من عمّة المدخل الرطب ، عائدة إلى ذكرها المشغول بأنثاء الجديدة ، نظرت بجانب وجهها إليه ، لم يتيسر ومضت تحمل وجه امرأة مغدورة ، تودع معشوقها الذي أهملها ، عارفة أنه حبها ، وأنه غير قادر على أن يكون لها تماما ، وأنه لن يصلح أبدا ، للعشق الخالص من الزمن ، وشوائب الرغبة الفاترة ، والذي يداوم عليه عصفورها الملون مثل حكاية لا تبلى ، حاولت أن تقفز بركة الماء ، رأها بعين الطائر ، ترتفع قليلا عن الأرض ، وعلى صفحة الماء القاتمة ، كانت صورتها ، من أسفل ، تسبح في الظل المؤقت ، وتعلن أشياءها الكامنة في وجه الشمس المطروحة على حافة الماء والتراب ، اللذين قنصا حق تأمل أنحاسها الخبيثة ، والتي رغبت أن تمنحه إياها ، فيما يخلق هو فوقها .

كانت خطوطها الهوائية قصيرة ، حائقة ، فانتتهت مثلما تصل تماما إلى الجانب الآخر من الماء ، فما لبثت حبات الماء اللاهية وقطرات التراب الطينية أن صعدت هائمة إلى حيث استطاعت أن تلمس الجسر العاري لتضئ معه .

حاولت أن تنظر إليه مرة أخيرة ، لتركز لعنتها الخالصة في عينيه البعيتين ، ولكنها لم تستطع ، أثرت احتمال أنه لم يعد هناك يراقبها ، ومضت تحاول أن تخبئ غضبها الساحق تحت جونتلتها ؛ حيث

تشعر ببلل طينى كثيف . وكان هو يفكر أن خطأها أنها كرهته وكأنه المسئول عما صار إليه كل شيء من سوء ، وأنها يجب أن تنظر إليه باعتباره نتيجة مجسدة لهذه الأسباب ، وأنها ، أيضا ، كذلك . حينما صار فى سريريه وحيدا أخذ قلمه وخط على الحائط الجيرى جواره !! ومتى كان للعقل مثل هذا الوجود!! وفكر أنه قد ضيع على نفسه قدرا من المتعة .

كان يرى فى نفسه إنسانا أخلاقيا إلى الدرجة التى توقعه من أن يكون متحضرا وتذكر المجندات اللاتى فاجأهن بهجومه على الدشمة الباردة ، تحت النار الأرضية ، سكن أمام وجودهن المادى والمكتشف له ، ظل لوهلة مصوبا رشاشه الصامت إليهن ، قدر من لا زمن لا نهائى ، أيقتلن ، ومنذ سنوات وهو فى اللظى اليومى ، منذ التيه والسير المهزوم عبر صحراء قاسية ، حتى يوم سار إلى الماء ، لم يعرف امرأة ، ولم تدع له الرصاص النافذة فى دفه صارم إلى فخذيه وفقاً لاحتتمالات أخرى ، فضغط زناده المنتصب ، مرفقا بفوهة رشاشه ، مثل طائر صغير يحاول التحليق .

مد يده إلى اللعبة القطيفة الزرقاء ، فتحها ، وقبض النيشان المترب ، تركه يتدلى بين أصبعيه ، وعلى الخريطة المعلقة فوق رأسه ، عبر به البحر الأحمر إلى الصحراء المصفرة ، مرددا فى نفسه «الأحمر والأصفر معا هما لون الشمس الغارية ، أن الأمر لم يكن مشرقا تماما ، مثلما أن الحمامة البيضاء ليست دوما رمزا ناجحا للسلام ، أن منديلا أبيض صغيرا قد يبق بالفرض فى بعض الأحيان».

عندما قال لها «أن بيكاسو كان غاية فى الذكاء حينما صنع هذا الرمز للسلام فقد وضع قناعا أبديا ، يسهل حمله وارتداه ، ويقدر على إخفاء الكثير من النوايا الغامضة» قالت «كان سيكون أجمل لو صنعه على صورة ذكر الكناريا الملون ، إنه أكثر رقيا وجمالا من ذلك الطائر الصعلوك المبذل ، كما أنه له صوت رائع ومثير» تذكر حوارهما وانزلق فى سكن إلى ركنه الظليل فى قلبه ، إلى حزنه ، وقام تقديلا هادئا إلى أوزافه وكتب «لا زال الحزن يسلمنا إلى وحدتنا الفطرية ، ويدفعنا بقسوة عفوية إلى التقاء ذاتنا» .

ومن نافذة غرفته الوحيدة العالية ، كانت القاهرة ، تنبسط أمامه ، وكانت أضواؤها فى عينيه المتدافدة نجوملا نهائية ، تسبح فى فضاء معتم من أسطح البيوت القصيرة الواهية ، وركام الليل الأخذ

فى التسرب إلى الدروب الصغيرة الفقيرة ، مارا عبر نافذتها ، متخللا الوردات المشغولة فى ستاريتها ، وكانت هى عائدة إلى وحدتها الخاصة ، تضى مدخلها ، فتلمح الذكر الملون يرفرف بقوة راقدا على أثنائه الساكنة فى نشوة الطير ، فتبقى فى مكانها عند الباب المفتوح ، تراقبهما ، ولما قام عنها ، واهتز بدنهما الملون منتفشا ، أغلقت بابها فى رفق واتجهت إليهما ، وفتحت الباب الصغير فى رقة ، وبدأت فى خلع ثيابها ، وكان هو فى نافذته ، يرتب تالقات المساء ، ويفكر فى الخروج من نافذته محلقا .

كانت بقعة الماء قد جفت ، وصعدت إلى فضائها حين اجتازها ، وفكر أن الكون يتخلق بهجرات العناصر إلى بعضها ، وأن لظه أن يحتمل خشونة الأسفلت وغبرة التراب ، وغباء التيه السالك إلى روحه ، يخطو فى الدرب الضيق ، عابرا شهوق البوابة يتأمل خطوطها المنحنية الراحنة والمستقيمة المحيطة بدورانها ، وعرائسها العالية تشع السماء بالحجر المتكرر ، يشم رائحة طلاء جديد ، لقطراته بياض مصفر لا يمتزج بالتراب الساقط إليه ، يسمع رفرقة طائر صغير هلع يصى ذراعها ، وعلى جانب الطريق يلمح امرأة عجوزا تقعى ، تمد ذراعها فى الشمس ، وترتقب الذباب يحط عليها لتنهبط بكفها بسرعة ، وبجوارها كومة ضئيلة من القش المغزول بالريش والخيوط تبلله لمعة لزجة ، ويقع ذبابات ميتة ، وفى الأعلى كانت الفجوة الصغيرة يسدها خليط الأسمنت الرمادى ، وفى الأسفل بعض السانحين يلتقطون صورا . كان يعرف أن شيئا لن يعود كما كان ، وأن على الطائر الصغير أن يفعل غير الترنح فى الفضاء ما بين المدائن .

يفوت فى روائح التوابل ، ويمر بمداخل الأبواب العتيقة ، يحمل فى قلبه تيه ، ويردد فى نفسه «لاى قاهرة حاربت ، لاى مدينة عدت ، وإلى أى المدن سأصير؟» ويراوح بين الخروج أو العودة ، فيما قدماه تمضيان ، غائبا عن إدراكهما معانى الاستمرار ، الوصول أو الرجوع ، أن تذهبا به إلى حيث تكون هى ، أو حيث يريد أن يكون هو ، لا فرق ولا معنى .

وفى عشها كانت ، تنتصب تحت الماء ، ينهمر باردا إلى جسدها الزجاجى ، فتطلع السخونة الكامنة فيها عنها ، تفوح من أبحاثها ، فتمر بكفيها الرخامين على جهاتها الطازجة البلل . تدفع الماء إلى أعضائها لتتيح له النفاذ إلى الحر اللابد فيها فيزيحه ، فيصعد ، فيلهو به الذكر الملون الحائم حول

المسحمة ، تنسال حبات الماء الحية من رأسها إلى طرف عينيها ، فحافة شفتيها ، عنقها ، صاعدة في سيلانها حتى تسكن بعضها قبة ثنيها البسيط النافر ، أو تنزلق تتمسح بالهذّب النابت في بشرتها ، لتذهب حتى الحافة بين البحر والولوج ، لتنشر بها العمة المختبئة في لذة لا تدركها القطرات الغائبة في المهد المعتم ، فيهبط الذكر المحوم إليها ، يدفع بمنقاره إلى الظل الهائم ، ويقع على الجذع الطرى النافر ويمتص ركايته، وينتفض حائما، وخلفه بكل ثقلها البدنى تحلق خفيفة كبخور لدن يمر في مسام الأشياء والفعال، فيصير زغبا للنشوة الدائمة كحلّم، وتحط على سريرها، تفكر في الآدمى الحاطط على حافة نافذة قديمة يرقب أسطح البيوت. وأسوار المدينة العتيقة، ويعبر بواباتها في رهبة، ويبتاع سبائير وضیعة، تاركا للأرملة الصبية القروش الباقية قائلا «خليهم له» ويمد يده عبر طاقة الكشك الضيق ليمسح رأس الرضيع الغافي يمتص حلمة الثدي المشدود بامتلاء ، والخارج من طوق جلبابها الأسود، ويمضي يتابعه دعاؤها له، حتى يخرج إلى الطريق، فينصهر صوتها الشمعى المثلئ وتغمزه الأصوات الحادة للسيارات المارقة، وهمهمات المارة، والوئن البيوت النحيلة العالية ، يتذكر الراديو الصغير في حجرته، الموسيقى، النيشان في العلبة الزرقاء، والراقدة في سريرها، فاتحة كل نوافذها، وعارفة أن الذكر الملون لن يرحل، ولن يعود إلى انشاء المنتطرة في القفص المفتوح ولا تخرج، ويذكر أن فيشانا شبيها تعلقه الأرملة الصبية فوق صورة باهتة لفتى يضع البيريه على رأسه، وابتسامة صلبة على شفتيه، ونظرة تائهة.

عرف أنه صائر إليها، تأخذ روحه وقدماه إلى طريقها، يشعل سيجارة ويمتصها كرضيع، يحس الدخان ثقيلًا، يلتقى ويخطو إلى الحديقة التي يعرفها للمرة الأولى، ويسير إلى المدخل الرخامى، يواجه المرأة الكبيرة، يرى فيها لوحة الموزاييك خلفه كاملة لا يحجب جسده منها شيئا، فيلتق صاعدا، وعند الباب ذاته كما ذكرته في حكاياتها، يقبض رأس الكائن النحاسى، يرفعها ببطء ويدعها تسقط مدبوبة، فتقوم عن سريرها، خالصة من أى رداء، وتكون خلف الباب، تلمس المقبض الذهبى، فيفتح ما بينهما، ويكون أمامها وتكون أمامه، خطوط فائرة الانحناء، تشكل شغفا نشوانا، شهى السكون بदन صارم الامتلاء، مصقول الالتئام، ماذا يده اليه، فلا يحرك ساكنا، ويذهب ببصره إلى الفضاء، فيرى الذكر الملون يحوم متخبطا بين الجدران، فيما نافذة كبيرة مفتوحة على سماء واسعة الزرقة.

مرحباً أيها النيل ..



مثل لؤلؤةٍ عَمَدَتِها الشُّرَاطِيءُ
 في مائها السُّرْمَدَى
 لَتَطْبَعُ في القلبِ هذا الحزنَ المُفاجِئَ
 حَطَّتْ يدايَ على موجَةٍ
 نَكَرْتَنِي جَدائِلُها المُسْتَحْمَةُ
 فائْتَالِ عِطْرُ البَسَاتِينِ
 شَعَشَعَ نورُ المِياحِينِ
 رَفَّتْ طيورُ الحداثِ تَسْتَمْطِرُ اللَّحْنَ
 بينَ حَرِيرِ الأصابعِ
 قُلْتُ : تَخَطَّفَنِي العِشْقُ

ها جَسَدِي مَرْتَعٌ لِلصَّهِيلِ
 وَها كَلِمَاتِي قَلَانِدٌ لِلأَغْنِيَاةِ النَّهْلِ تَنْتَزِلُ
 كَالْمَطَرِ الأَرْجَوَانِيِّ
 إِنِّي تَعَشَّقْتُ ماءَ يَمَعْدَةِ النَّيْلِ كُلِّ صَبَاحٍ
 فَدَاوَيْتُ رَوْحِي بِهِ
 وَتَوَضَّعْتُ فِي ضَوْءِ أَمْوَاجِهِ السَّابِحَاتِ
 وَحَطَّتْ عَصَافِيرُ قَلْبِي عَلَيْهِ
 ارْتَقَيْتُ لِسُنَّتِهِ، قُلْتُ : يَا مَلِكَ النَّبْعِ
 اللَّطِيفِ رَقَصْتُهَا فَوْقَ عُشْبِ الْقَرْيِ
 لِلْقَوَاقِعِ أَعْرَاسُهَا فِي مَرَايَا الْأَنَاشِيدِ
 لِلتَّرَمَلِ نَحْلُ الْجَزِيرَةِ، لِلطَّمِي بَيْتَرُ أَيَّامِهِ الْقَابِمَاتِ
 انْتَظَرْنِي قَلِيلًا، لَأُحْجِبَ عَنْ شَمْسِ عَيْنِكَ قَوْسَ الْغُبَارِ
 انْتَظَرْنِي، سَأَشْرَبُ نَحْبَكَ هَذَا الْمَسَاءِ
 وَامْضِي إِلَى طَلَلِ الرَّاغِلِينَ
 (الَّذِينَ أَضَاعُوا تَوَابِيئَهُمْ فَرَجَحِينَ)
 وَعَادُوا، إِلَى عُرْسِ هَذَا النَّدى الْيَكْرِ
 يَا سَيِّدِي النَّيْلِ
 كَيْفَ اسْتَعَدَّتْ رَمَادِي مِنْ سَطْوَةِ النَّارِ

وَأَنْقَذَتْ عُمَرَى مِنَ الْإِنْدِيَارِ؟
لَقَدْ خَبِثَتْ نَزْعاً بِهِذِي الْخَفَافِيضِ يَا سَوْدَى
خَبِثَتْ نَزْعاً بِهَذَا الصُّرَاخِ الْمَطْبِ
أَتَيْكَ ثَانِيَةً.. سَوْفَ أَتَيْكَ
يَا شَهْوَةَ الْأَرْضِ، يَا مَوْسِمِي الْمُرْتَجَى..
عَارِيّاً كَأَنَّ صَوْتِي، مِنْطَلِقاً
وَالْحُرُوفُ أَمَامِي مَقَالِقُهَا
فَانْخَلِ الْآنَ مَمْلَكَتِي
مَرْحِباً
مَرْحِباً أَيُّهَا النَّيْلُ
يَا مَلِكِي وَدَفِيقَ نَعْمِي
فِي الْفُصُولِ الْعَقِيمَةِ.

(طارلكرم - فلسطين)

محمود أسبق العالم



فقه الإبداع في شعر حلمى سالم

رأيت أن أبدا قراحتى للشعر المصرى المعاصر، مستلهماً معنى خاصاً من كلمة السيد المسيح: «اجهدوا للدخول من الباب الضيق». فما أكثر البوابات الفسيحة فى بعض هذا الشعر الذى لا تكاد تتحدد لها ملامح خاصة، بل هى أقرب ما تكون إلى الفضاء المفتوح على الممارسة التثريه العاديه اليوميه والدلالات السانده، التى لا تظهر قيمة أو تضيق رؤية. أما الباب الشعري الضيق الذى أعنيه فهو هذا الذى يطلق عليه شعر الحدائق، أو شعر المسيحيات وما بعدها، والذى يكاد يبلغ أحياناً حد الإيهام ولا أقول الغموض. ولهذا رأيت أن أبدا بمحاولة قراءة المنظومة الشعرية للشاعر حلمى سالم، فلعطها أن تكون أكثر هذه الأبواب الشعرية ضيقاً، وصعوبة فى الولوج، وأكثرها انغلاقاً أحياناً. وقد تتوازي فى هذا مع المنظومة الشعرية للشاعر محمد عفيفى مطر مع الاختلاف الشديد بين المنظومتين من حيث البنية والرؤيا.

على أننا لا نستطيع أن نلج هذا الباب الضيق نون أن نتبين بشكل عام طبيعة ما نحن مقبلون على قراءته. ولأشك أن فى هذا الكلام دوراً منطقياً، ولكنه دور منطقي ضرورى لو صح التعبير. ولعل هذا يشبه محاولتنا الولوج إلى التعبيرات الخاصة بالتجربة الصوفية والإشراقية. إنه عالم مقال، أو عالم خطاب مختلف تماماً عن عالم الخطاب اليومي العادى، رغم وحدة النسيج اللفوى العام. ذلك أنه عالم خاص يقع فيما وراء هذا العالم اليومي العادى، وإن يكن فى أعماقه. وهو عالم له مفاهيمه ومصطلحاته اللفوية وأبنيته التعبيرية الخاصة. لا بد إذاً لولوج هذا العالم أن تتأهب له متحريين من شوايت الأزياء والنماذج والمصطلحات والعادات النوقية



بعميدا في أفانق التجريد
للشالي، وإنما هو يشطح في
إطار عالمه الحسي الشبقي
المباشر نفسه كشفا لحقائقه
الكامنة. وهو لا يشق طريقه
مرتقيا مدارج الوصول
والحصول، شأن المتصوفة^١
والإشراقيين، وإنما يشق
طريقه في مدارج النفي
والانقطاع والغياب. إنه لا يتفيا
ولا يستهدف وإنما يتخلى
ويضيع، «أنفس جيسرا
واللف» - على حد قوله - إلى
كل شيء، وهو بتخليه وضياعه
ويبتغيه «الدمارى الحنون»، على حد قوله أيضا،
تقوم قيامته ويكون إبداعه ويتحقق وجوده الشعري
وشعره الجوى.

يقول: غير لاث في شكل.
وغير منسوب إلى مسمى
أنا العشاق للمنحدرات
فلا صفاتي تدوم لى
ولا المنازل قابضة على جسمي
الوداع يا جذوري
أنا اخلع اللحاء عن فؤادي
فلا تحزنوا على إذا نزعتم قمصاني بليلى

والتصورية والاستعارية العادية
السائدة. والحقيقة أن بنية الشعر
المعاصر غير بعيدة عن بنية التعابير
الصوفية والإشراقية، لا بسبب التأثر
بها فحسب، بل بسبب الطبيعة
الخاصة لهذه التجربة الشعرية
الجديدة كذلك، أى بسبب ما تنسم به
هذه التجربة من تداخل وتبادل حميم
بين الحسية الشديدة والتجريدية
الشاحطة أحيانا، بين الذاتية الخاصة
والرؤية الشمولية، بين الجزئية
والكونية، بين منطق الشعور والوجدان
وانعدام المنطق العقلي والتسلسل
السببي في كثير من الأحيان. وهذا
التداخل هو ما يقربها من التجربة الصوفية والإشراقية
ومن تعابيرها.

وحملى سالم - فى تقديرى - شاعر صوفى بامتياز.
على أنه شاعر صوفى من اتباع مدرسة الموحى لا مدرسة
الصحر. ومن المفارقة أن مدرسة الموحى أقرب إلى
التجارب والممارسات الحسية والحيوية بل والشيقية من
مدرسة الصحر التى يغلب عليها طابع التجريد
الشعورى والمعنوى بل العقلانى أحيانا. ولهذا تكاد تنسم
منظومة حملى سالم - بشكل عام - بهذه الخبرة الحسية
الجسدية الشيقية المتوترة أبدا المتواكبة والمتزجة برحلة
الحسية الشاحطة إلى ما وراء ظواهر الترتيب والانتظام
والانساق والمنطق السائد فى علاقاتنا وتعابيرنا
الاجتماعية والثقافية عامة. على أن حملى سالم لا يشطح

وَزِلْتُ.

وهو في الحقيقة لا يزول وإنما
ينتشر ويندمج يقول:

رايتني أمتد حتى أصبح
اشتباكاً مع الوجود

ويقول: اسمي نبضة الأشياء
جسدي.

ويقول: كنت أنشر على حلقى
أعضائي.

ويقول: أمضى على صهد
الفعل المضارع

صوب صهد شعول وسيع.

ويقول: أحاول أن اصنع
جغرافية خاصة بي

أحطوطنا مكان وطن

اصنع تاريخاً خاصاً بي

أحط زماً مكان زمن.

ويقول على لسانها:

منحت الحرية لبدني

ومنحت بدني للحرية.

وكبكتني بفضائك المفلوت.

في هذا الفضاء المفلوت يتحرك شعر حلمي سالم
ويصوغ علاقاته الممتدة للتشابكة للتداخلة للتغيرة



التفاوت المتعارضة أبداً. إنه
صوفي يجعل من الحس
والجسد والتشابك مع كل شيء
تساويحه وأمازجه. إنه صوفي
يؤمن بالحلول تارة، وبوجود
الوجود تارة أخرى وبالتداخل
بين كل شيء كل شيء تارة
ثالثة، ولكنه في جميع هذه
الأحوال لا يتوقف عند نسق
ثابت أو مطلق، وهو ليس صاحب
رؤية متساعدة متراكمة متنامية.
بل صاحب عالم من التشابك
والتغاير والتفالت والتفاوت
والتداخل والتفاعل والتخالف
والانقطاعات والاتصالات التي لا تثبت على حال. إنه
صاحب رؤية شبكية عرضية للوجود والعوالم والأشياء
والأحداث والبشر والحكايات والخبرات واللغات. يتشابك
فيها للحاضر بالماضي والمستقبل في لوحة عرضية
حائطية متداخلة الألوان والأشكال. كما يتشابك فيها
للأدى بالمعنوي، الجسد بالروح، القيمة بالمعنى بالفعل،
الحس بالخيال، الصفاء بالعممة، الصحوة بالغبورية،
الجزئيات بالكليات، اللومسات بالتجريدات، المعاني
بالدلالات، اللون بالهوامش، الجواهر بالاساسيات
بالنوافذ، والنواب العابرة؛ ولا تكف اللوحة العرضية
الحائطية عن الاتساع والتشابك والتغاير أبداً. ولهذا
نفتقد للنطق للتسلسل الطولي كما نفتقد للنطق المتراكم
الصاعد في حركة الأشياء وعلاقاتها، وإن كنا نستشعر
منطق للتداخل والتشابك دائماً، وأحياناً التجاور

بل تتضمن بعض القصائد
مقطوعات وفقرات من اشعار
وكلمات النفسى والحلاج
والبسطامى وابن الفارض وابن
نباته فضلا عن استلهاهم حروافية
محيى الدين بن عربى مثل:

سبرت حرفا

امسكته فى غابة الجهول

ولم اطلقه فى غابة
الصحة

وسبرت حرفا ثانيا

خبائه فى ياقوتة الشبهة

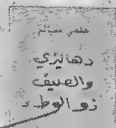
ولم اخبئه فى ياقوتة الهدوء

وسبرت حرفا ثالثا

حبسته فى الركتين حبسا

صنعت بالحروف الثلاثة مثلثا بين الكتلة
والحياة

فى هذه التجربة الشعرية الوجدانية ذات العمق
الصوفى، تختلف بالضرورة معانى الالفاظ لا بسبب
السياق الذى يصنع بعلاقاته معانى مختلفة للالفاظ
فحسب، بل قد يتثبت للفظ معنى خاص، وتصبح أشبه
بالمصطلح أو المعجم الشعرى الخاص للشاعر، مثل لفظ
النخلة والشجرة والمذئ والطائر والفراشة والأبيض
والبحر والجسد والمسهل والماء والسحاب والنعاء
والسماء والجذور إلى غير ذلك. وقد تقلب بعض الصيغ



والتوازى، بين كل شىء وكل شىء
آخر. ولهذا تتبادل الأشياء
والأوصاف والتقسيم والدلالات
والأزمنة والأمكنة مواضعها
وأوضاعها وتتداخل فيما بينها.
وبهذه الرؤية الشبكية العرضية
الشاملة يبدأ عهد جديد من الغناء،
أى عهد جديد من الشعر. ذلك أنه لم
يعد من اللائق لمثل حلمى سالم أن
يقول كما كان يقول صلاح عبد
الصبور:

«صافية أراك يا حبيبتي
كانما كبرت خارج الزمن، أما هو
لقد مضى بى السنون والطعون».

وهذا «عهد من الغناء فات» ولابد من غناء جديد،
وهكذا «ابتدت بى عهود» تختلف فيها الرؤية كما
تختلف العبارة. وتكاد أغلب قصائد دواوينه الأولى
وخاصة «الأبيض المتوسط» و«دهاليزى» والصفيف
ذو الوطء، أن تكون مفعمة بما يشبه الكتابات الصوفية
والإشراقية والحكايات الأسطورية والتعاليم والتعازيم
السمرية فى تراثنا العربى الإسلامى القديم، بل لعلها
تستلهم العديد من النصوص القرآنية «اقرأ. ما أنا
بقارىء» أو السيرة النبوية

«دثريني،

دثريني

ورطبى لى جبينى».

انظر من كبدي

يا طالعا كبدي

انموت في كبدي

يا محبيا كبدي

انثشق لي كبدي

يا مرنقا كبدي

ومثل:

يكمل الموسيقيون نوتاتهم

الناقاصليوم الاثنين

يبدأ فؤاد زكريا كتابه

الجديد يوم الاثنين

تسافر لميس إلى الراهب يوم الاثنين

يفنى عدلى فخري في مسرح الغرفة يوم

الاثنين

يجتمع شعراء إضاءة ٧٧ يوم الاثنين

لم يقتل خميس والبقري وشهدى عطية وعلى

قنديل يوم الاثنين

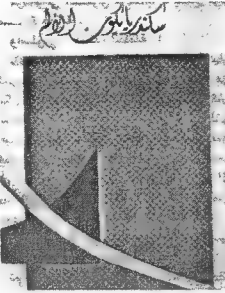
وإذا كان التكرار في المقطوعة السابقة يعبر عن

المفارقة والتضاد، فإن التكرار في هذه المقطوعة يعبر عن

التمييز والتقييم ليوم محدد.

وقد نجد تكراراً لفظياً بدلالة مختلفة مثل:

فلُ يتسلق رعوس العابرين في الطريق



للغربة مثل صيغة للبالغة مثل
المحبين والماسون والمباينين
والمشاكلين والجرايسين والمكاشين
والجواهرين إلى غير ذلك.

وقد تصبح الحروف - كما سبق
أن أشرت بشكل عابر - لا مجرد
قيمة جمالية بل قيمة دلالية كذلك
مثل:

واه وئ

كوة كوت كلمها الكلم كي

وغابة غوت غريبها الغريب

شجرة وغئ

واه وئ

اقىء عالمي القمىء قئ

ومثل هذه الأرجوزة أو «شبه الأرجوزة» في قصيدة
«خطوات» التي تلعب بالكلمة الشعبية «تاتا»:

ولهلغتي على حصان عمرى الذى يبدأ انفلاتا
تا..

فمن يوقف النهر الذى تا.. تا

بعد أن تحررت أعضاؤه وتا.. تا

ومثل لعبته المفضلة بحرف الجيم ثم بحرّ في الباء
والهاء اللذين جعل منهما عنواناً لديوان كامل إلى غير
ذلك. هذا إلى جانب استخدام التكرار للفتة الواحدة
بإشكال بلاغية دلالية شتى مثل:

فلّ في مطابع الجسرا
ومحطات المترو وشركات
الطيران.. إلخ.

الذي قد يوحي بالوحدة والتماثل
بين الأشياء المختلفة في قيمة معينة.

وهكذا تنوع وتختلف الأشكال
الاستعارية. فقد تجسد في لفظة كما
راينا أو في علاقة سياقية سواء في
جملة أو في بنية فقرة كاملة أو في
بينة قصيدة متعددة الفقرات تحمل
بتنوع ابنيّتها الداخلية الدلالة الشاملة
للقصيدة. وهو بهذا لا يقدم مجرد
بلاغة مختلفة بقر ما يقدم لغة شعرية

مختلفة. تعبر عن رؤية إنسانية ووجدانية مفارقة ولهذا
نراه في أول قصيدة في ديوانه «الأبيض المتوسط»
وهي قصيدة «برزوخ»، يعبر عن هذه المفارقة في هذا
العنوان نفسه يلتقي الأمران للمفارقة: اللغة والرؤية.
ولهذا تنتهي القصيدة على هذا النحو:

صار الميدان جسداً يخل جسداً

إن لغة تكونت

إن شعبا ابتدا

إنه تحرير وتجديد للغة، وتحرير وتجديد لشعب أو
لقضية، أي تحرير مشترك أو اعتناق واحد على حد قوله
في قصيدة أخرى:

الاعتناق راية لاهلي



ولعله بهذا يعبر عن نظرية
الشاعر أدونيس المعروفة في
التوازن بين الثورة الشعرية
والثورة الاجتماعية. فالثورة في
البنية الشعرية عند أدونيس هي
المعادل الموضوعي للثورة الوطنية
والاجتماعية، ولهذا لم يجد
أدونيس في الشعر الفلسطيني
شعرا ثوريا، لأنه - في تقديره -
كان يتضمن معاني الثورة بشكل
مباشر وداخل لغة شعرية تقليدية.
ولاشك أن مدرسة الصدائء أو
السبعينيات في مصر قد تأثرت لا
بشعر أدونيس فحسب بل بفكره

الفكري كذلك. على أننا رغم هذا نلاحظ أننا في شعر
شعراء السبعينيات وفي شعر حملى سالم بوجه خاص،
 نجد تتاسجا واضحا بين تحديث في البنية اللغوية للشعر
ومواقفه الوطنية والاجتماعية عامة، مما يفرج بشعره عن
أن يكون مجرد معاليل موضوعي للثورة الوطنية
والاجتماعية بالمعنى الذي يقصده أدونيس. بل نجد في
بعض قصائده مشاركة شعرية مباشرة في القضايا
النضالية دون أن تفقد حداثتها التعبيرية، وتعيها
الجمالية الجديدة، بل لقد كرس ديواناً كاملاً لقضية
النضال الفلسطيني واللبناني والمصري ضد العدوانية
والتوسعية الإسرائيلية هو «سيرة بيروت»، ولقد شارك
حملى سالم مشاركة إيجابية، شعرا وعملا خلال وجوده
في بيروت في فترة حصار القوات الإسرائيلية لها في
النصف الثاني من عام ١٩٨٢.

على أن المنظومة الشعرية لحلمى سالم لاتقف به عند قضية بعينها، أو عند نسق لغوى بعينه، وإنما هو - كما سبق أن ذكرنا - يمزج بين مغامرته اللغوية ومغامرته الوجودية الحية ويحرك بها حركة ذات امتداد وتداخل شبكى عرضى يجعله فى تماس وحصول وتفاعل وتغاير وانتقال بين سلطان وبحور شتى، لغوية كانت أو وجودية. وقد يكرن من التسعيف أن نسج هذا بأنه مجرد تجريب فى الكتابة الشعرية، وإلا كان شكلا من أشكال الافتعال والتصنع، إنما هو هذا الانفلات والخروج لغويا ووجدانيا إلى فضاء البحث والاكتشاف والإبداع، متحررا من الأطر والقوابل والكليات المستقرة المجردة. وأكاد أحيانا أتصور هذا الخروج بالشعر للعناصر عامة، من أطر الشعر التقليدى وشعر التفعيلة ومختلف البحور والأوزان والقوافى والوحدات العضوية، كأنما هو الانتقال من فيزياء نيوتن - مع اختلاف طبيعة المعرفة والاكتشاف بين الفيزياء والشعر - إلى الفيزياء الذرية وفيزياء الكم والجسيمات الصغيرة بوجه خاص، حيث تتداخل جميع العناصر على اختلافها وتتصادم وتتشابك وتتفاير وتتحول، وحيث لا تتحدد هذه العناصر بعنصريتها أو بشيئيتها وإنما بعلامتيتهما التى تقوم على النسبية والاحتمالية لا على النسقية الثابتة المطلقة المعلقة. ما أردت أن أقسم توازيا بين الرؤية الفيزيائية الجديدة والرؤية الحدائية للشعر. ولكن هناك بين هاتين الرؤيتين - فى تقديري - ما يوضح الفكرة على الأقل. فهذه الرؤية الشعرية الحدائية والتى تتمثل فى المنظومة الشعرية لحلمى سالم تتسم بهذا الخروج على النسقية المعلقة المعلقة سواء فى البنية اللغوية أو فى الرؤية الوجودية، وهى عالم مخصص متحول من الإبنية والإيقاعات

والإمكانات الشاسعة لتفايرات وتضاميات ومفارقات وتكوينات وتشكيلات وانقطاعات وتكاملات لا حدود لها. إن هذه الرؤية اللغوية والوجودية المتسلاحة هى - فى تقديري - لقيم والهاجس الأكبر عند حلمى سالم إنها عنده الكاشف والمكتشف، الوسيلة والغاية، الدال والمدلول، الصياغة والمضمون، الشكل والمحتوى، الجمال والمعرفة. وليس لطرف واحد من هذه الثنائيات أكثر مما للطرف الآخر. لهذا يتحرك حلمى سالم فى شعره ويشعره بجساسة وحرية وانفتاح أفق، وتمرد على كل إطار أو قيد أو نسق. إنه يبدع الأطر والقيد والإنساق الغائبة، ليخرج عليها كذلك. ولهذا يكاد كل ديوان من دواوينه أن يكون خبرة خاصة متميزة. حقا، هناك ما يجمع بينها جميعا، ولكن ما أكثر كذلك ما يقوم التمايز والاختلاف والتغاير بينها. ولهذا أقول إنها ليست مجرد تجارب فى اللغة بقدر ما هى رحلة منطلقة لهذا الاستبداد الصوفى الشبكي العاشق المنفج بجسد الحياة وحياة الجسد، فى المدى المفتوح لإمكانات شتى. فى كل إمكانية متاحة، يسعى لصياغة أسرارها الداخلية، وتحويل اللامرئى والمكون فيها إلى شكل يتألف معها ويدل عليها.

فى ديوانه **دهاليزى والصيف ذو الوطء** نجدته أقرب ما يكون إلى إعلان ميلاد اللغة الجديدة، التكون الشعرى الجديد، أقرب إلى أمزجج للنصوفة والمسيرات الباطنية للإشراقيين وأساطير الشعوب وتمائم السحرة. ولهذا يطغى على الديوان الطابع الغنائى الباطنى العنب، والتدفق السرى الحكائى الغرائبى الذى يمثل، بأحداث وتراكب ولا تتراكم، تتواصل دون تسلسل منطقي وبدون

تعبيراً رمزياً عن هذا. والشاعر يميز بين الأبيض الذي له دلالات شتى في دواوينه من بينها الإبداع، وبين الأبيض المتوسط. ولعلنا منذ ديوانه السابق «دهاليزي» والصيف **هو الوطء** أدركنا هذا التمييز بين الأبيض والأبيض غير المتوسط في هذين البيتين:

وجهي للأبيض غير المتوسط

وسأقاي لقوس الإنفلات

وفي هذا الديوان «الأبيض المتوسط» نقرأ قصيدة بعنوان «الصعود إلى المبتدأ الأبيض المتوسط» ما يكاد يدعم التفسير الشبقي لعنوان الديوان. على أن الطابع الشبقي الغالب في هذا الديوان لا ينفصل عن التمرد والانفلات اللغوي المستمر لإبداع لغة جديدة، وعن جسارة الرؤية، المنطلقة إلى مزيد من الكشف الوجداني والاجتماعي والإنساني عامة. والعشق والكشف والكلام تتناسج في لحمة واحدة قصائد هذا الديوان.

على أننا في ديوان «سيرة بيروت» نتنقل مع حلمي سالم إلى غنائية وبنية خالصة تتسق فيها العلاقة بين الإيقاع ومنطق التسلسل اللغوي والدلالي على السواء. ويرغم وضوح الموضوع بل ارتفاعه أحياناً إلى مستوى الشعار والتخريض - ولاعجب فنحن في قلب معركة التصدي للغزو الإسرائيلي لبيروت - أقول رغم هذا، فإن الشعر يرتفع أحياناً إلى مستوى رفيع من الشفافية كما في قصيدة «يد ضليعة وتر: قوس (حوار مع حجر فلسطيني)» التي يقول فيها:

قال لي حجر:

خذا شريعة الطريق مني:

أن تصل. ولكنها تشبع بالمعاني الجزئية أحياناً وبالذلة البنوية العامة أحياناً أخرى، وبالغموض والعتمة والإبهام في كثير من الأحيان. إلا أن غنائيتها الباطنية العذبة وإيقاعها السريع المتدفق، ويوض رمزها المضمومة وانتقالاتها وانفجاعاتها المفاجئة بين إبياتها وفقراتها وما تثيره من دهشة، تُغطي على هذا الغموض والعتمة والإبهام وتكاد تضيء عليه قدرًا من النطق المسحري الجميل المتع ولا أقول الإبهام الشكل. وقد يساعد على هذا وجود التسلسل اللغوي الظاهري، وإن لم يواكبه تسلسل في منطق المعاني أو الدلالات، كما قد يساعد على ذلك، كذلك، ما يدور من حوارية في بنية القصيدة. ولعل الحوارية سواء كانت واضحة بين هو وهي، أو كُتُ وقالت، أو كانت مضمرة تتشكل فجأة وتُفترق باختلاف الفعل أو حرف الإشارة بين التذكير والتثنية. أقول لعل هذه الحوارية أن تكون سمة عامة في كل دواوين حلمي سالم لا في هذا الديوان بالذات، وبالكثير الأمثلة التي يتبينها القارئ، بغير عناء في مختلف قصائده ودواوينه.

وفي ديوان «الأبيض المتوسط» نجد نفس هذا التسلسل الظاهري في البنية اللغوية مع انقطاع وتقطع وانعدام المنطق الظاهري في التسلسل للمعنى والدلالي. ولكننا نتبين خفوت الطابع الغنائي الباطني الذي كان مرتفعاً في الديوان السابق. لن يختفي العمق الصوفي، بل لعله يزداد، ولكن على نحو أكثر تلمساً وعقلانية وعمقا. ولهذا تكثر الاقتباسات من بعض التصوف كالحلاج والفنرى والتراث الديني عامة. ومع ذلك يبرز الجسد مسيطراً بلجاسيسه وأسماته وحيويته وشبكه، بل يكاد عنوان الديوان نفسه «الأبيض المتوسط» أن يكون

يد ضئيلة: قوس

والمدى: وتر.

إن معانى الكلمات فى القصيدة واضحة محددة، والمنطق متسلسل بين الأبيات، والهدف المستهدف بارز والرسالة واضحة. على أن البنية الشعرية تصبح أكثر عمقا فى قصيدة «المعشوقة والعربي» وفى قصيدة «حديث سليمان» التى تنطق بوجدان سليمان خاطر إلى جانب قصائد أخرى. على أن الديوان يظل اختياراً شعريا للحظة وجودية وطنية معينة تفرض نمطا خاصا من التعبير الذى يستهدف التواصل والتعبئة والفعل الحى. ولكن الديوان مع ذلك لا يتخلف عن القيمة الشعرية الرفيعة. وإن اختلف عن بقية دواوين حلمى سالم. إنه رحلة صادقة مسئولة من رحلاته الإبداعية المتنوعة .

أما مع ديوان «البائنية والحائى» فإننا نلتقى بديوان مكرس كله لتجربة عارمة فى العشق، وهنا تطفئ الغنائات من جديد فى أغلب القصائد، وتكون رجعة جديدة إلى كتاب التصوف، ويبدأ مستوى آخر من جماليات الصوف، لا يلقف الأمر عند عنوان الديوان بل يمتد إلى تغريعات وتشكيلات وأبنية مختلفة، تتراوح بين المفاضلة والمصارعة بين دلالات حروف الالفاظ مثل:

الحاء تقول: أنا الحرية، والحكم، الحلم، حين
الحائنين، حياة، والحسن، الحب، حبور حبيب
بصبيبه، حرم، والحكمة، والحكم، حماسات حُماة
حِمْى، والحزن، الحرمان...

والبهاء تقول: أنا البدن، البحر، بكارة بهكتة

بكى، والبين، البدان، براعة برأعين، البدع، بدايات
البوح... إلى آخره

وقد تصبح بنية مركبة مثل:

الجيم من جوع وموجوع وعمر من هشيم
العمر مسجوع، ويطلق. يستفيق هنيهة ويصبح:
ماذا لو أبدل وجهك الساجى بساجدة ومأجدة
وهاجدة. أقول: نسيت فى للجيم الجنون وخُنت
قلبي... إلى آخر الفقرة.

ولعل هذه الجيمات تذكرنا بديوان «أية: جيم»
للشاعر حسن طلب. ولأشأن أن الصروفية سمة بارزة
عند بعض الشعراء المعاصرين من مدرسة الحداثة.
ولعلنا نجد فى هذا الديوان البدايات الناضجة للقصيدة
الطويلة المدورة التى سوف نجدها أكثر تطورا بعد ذلك
فى ديوان «فقه اللذة». على أن ديوان «البائنية
والحائى» ليس مجرد ديوان فى العشق، بل يتواصل
ويتداخل مع العديد من الأحداث والوقائع والفترات
الذاتية والوطنية والاجتماعية والإنسانية العامة، ويجز
من خلال أحاسيس الجسد وحكاية العشق نفضاً دراميا
حاداً وعمقا روحيا، وجمالا إنسانيا أسرا، رغم ما فى
بعض فقرات الديوان من غموض يصل أحيانا إلى حد
الإبهام.

ثم نأتى أخيرا إلى آخر دواوين «فقه اللذة». وهو
رحلة شعرية مختلفة. ففى هذا الديوان يزداد تقطع
وانقطاع التسلسل الدلائلى فى أغلب قصائده كما يزداد
انعدام التسلسل اللغوى نفسه، مما يضاعف من إبهام
الشعر وانغلاقه إلى حد كبير. ولهذا فهو خبرة شعرية

مختلفة كما ذكرنا. وينقسم هذا الديوان بينيتين مختلفتين: البنية الأولى هي بنية القصيدة الطويلة ذات العنوان الواحد، وإن تكن تتألف من مقطوعات شعرية تكاد أن تكون مستقلة عن بعضها البعض، فبين كل مقطوعة وأخرى مسافة فراغ أو على الأصح مسافة صمت، ولا يكاد يربطها شيء بعنوانها الأصلي. ولهذا تصلح كل مقطوعة منها أن تقوم بذاتها. وقد اتصور أنها نوع من أنواع تيار الشعور المعروف في الرواية الحديثة، والذي يقوم على التدفق اللاواعي غير المترابط للمشاعر والأفكار والذكريات. وإن يكن هذا التيار الشعري لا يتشكل من جمل أو كلمات غير مترابطة كما في السرد الروائي، وإنما من مقطوعات شعرية كاملة وإن تكن غير مترابطة وتفتقد التسلسل المعنوي واللفوي على السواء وقد تكون هناك دلالة عامة لهذه المقطوعات الشعرية غير المترابطة، إلا أنها دلالة بالغة الغموض والإبهام، فضلا عن الغموض والإبهام الذي تتصف به بعض هذه المقطوعات ذاتها. على أننا في بعض قصائد هذا الديوان نجد لكل فقرة من هذه المقطوعات الشعرية عنوانا مستقلا داخل العنوان العام للقصيدة مثل قصيدة «غزال تحت طاعية» مثلا. ولعل انعدام التسلسل ولفغان الاستقلال بين المقطوعات الشعرية داخل القصيدة الواحدة مما قد يسمح بإمكانية تغيير وتبديل مواقعها. داخل القصيدة الواحدة بالتقديم أو التأخير. ولقد كان من الممكن أن نعمل هذا في بعض القصائد العمودية القديمة في حوار لنا قديم مع عباس محمود العقاد. [راجع كتاب في الثقافة المصرية: الطبعة الثالثة. دار الثقافة الجديدة. صفحة ٥٢ وما بعدها]. ولا ضرب مثلا على عدم التسلسل المعنوي الواضح -

على الأقل - بين بعض فقرات من قصيدة «طاسر الرذالة»:

الفقرة الأولى: ورأى خمسة وثلاثون عاما من الحنين قرأت سبع روايات كانت بطلتهن تشبهني، تعربت أربع مرات: ثلاثا بفعل الإغتصاب، ومرة حينما قلت لي: أوحشني، احب فيروز وعبد الوهاب وخان الخليلي وبين جلون،

شاهدت فيلما واحدا عن ساعي البريد، وقعت في الغرام تسعين مرة حينما سمعت عازفا يقول: «يامن يدل خطوتي على طريق الضحكة البريئة

يامن يدل خطوتي على طريق الدمعة البريئة، فهمت به لكنه راح في الوباء، أنا ميالة للاعترافات فهل تأخذني باعترافااتي؟ [مساحة فارغة طباعيا]

القطعة التالية مباشرة: اعزف على الناي كي تنامي في وداعة رنيم،

أوقفك في الصباح بكتابين في النافذة
أجعل النجوم ثابتة لكي تراقبها ذاهية، كامي،
أقول للشعراء: أقدموا

فيرمون القصائد الجديدة عند الكلية الحربية

أضرب الثعالب بعمري كله، وأنتحج؛

إننا خفير قلبك المهرق.

[مساحة فارغة طباعياً]

القطعة التالية مباشرة: تتغير الفصول في شهقة وعرفين

هنا دنيا تفلد العزف المنفرد على الكمان،

وطرقات تنقصص حكمة الكوفيين،

هل الزمان خاتم في إصبعي؟

وأنصور - في حدود قدرتي على القراءة - أنني بدلا من أن أقرأ القطعة الرابعة التالية والتي تبدأ بفقرة «فلن يتسلى رعوس العابرين في الطريق، أخطأها وأخطى فقرتين بعدها كذلك، وأقرأ مباشرة، أو أضيف مباشرة بعد الفقرات الثلاث السابقة هذه الفقرة البعيدة نسبيا في تسلسل القصيدة نون أن أطفل أو أقلل من بنية القصيدة:

لم يكن المغنى يسوق أغنية،

كان يستخرج حصى الروح من الروح ويترك
المواجيد موشكة.

عاشقتان طائرقتان في فضاء غرفة،

وعازفان مضرجان في وتر من خائنة الأعين،

لم يكن المغنى يسوق أغنية من الشغف المخيا،

كان يخلط العاشقات بالعاشقين ويصنع من
عجينة كوشنرتو.

لست اتهم هذه القصيدة بانعدام الوحدة العضوية، كما اتهم كتاب «في الثقافة المصرية» قصيدة للعقاد، وكما وجه العقاد من قبل اتهامها بانعدام وحدة الموضوع في قصيدة لشوقي، وإنما أقول إن هذه القصيدة رغم وحدة عنوانها، لا تشكل وحدة معنوية واحدة، أو وحدة دلالية واحدة - في حدود قراءتي لها - فضلا عن أنها لا تشكل وحدة سردية واحدة متسلسلة منطقيا. إنها تتشكل من انقطاعات وانتقالات أقرب ما تكون كما ذكرت بتيار الشعور في السرد الروائي الحديث. والشاعر هنا لا يقدم رؤية متسقة واحدة، وإنما يقدم شبكة من الصور والأحداث والمعاني والدلالات في مقطوعات شعرية مستقلة عن بعضها البعض. وهو لا يستهدف تقديم بنية شعرية ذات وحدة معنوية متسلسلة، أو وحدة دلالية عضوية، بقدر ما يقدم رؤى ودلالات مستقلة. إنها ليست شظايا - كما يقول بعض النقاد - بل هي وحدات مستقلة لكل منها بنيتها الدلالية المستقلة، وقد يمكن برؤية أعمق أن نستخلص من هذه الفقرات المستقلة دلالة موحدة برغم استقلال بعضها عن بعض استقلالا دلاليا، بل بفضل هذا الاستقلال نفسه. فقد يكون هذا الاستقلال والتشتت، والتكس للبحر التجاورة، وغير المترابطة هو نفسه الدالة العامة التي يريد أن ينقلها إلينا الشاعر. ولعل الشاعر يريد أن يعبر بالشعر نفسه بنينويا لا قوليا عن أن الدلالات العامة الموحدة دلالات مفتعلة مصنوعة لا تعبر عن حقيقة الخبرة الإنسانية والواقع الإنساني المتقطع، المتفارق، إنها كما سبق أن ذكرنا رؤية أفقية عرضية للخبرات الإنسانية المختلفة، أو صورة بانورامية محتشدة بالاختلافات والمايزات والتناقضات

والدلالات المتنوعة التي لاتجمعها دلالة واحدة، أو وحدة عضوية بنائية واحدة.

على أننا في بيان «فقه اللذة» قد نصل إلى ما هو أبعد من ذلك. ففي فقرات بعض القصائد ما يتماثل بالفعل مع ما يسمى بتيار الشعور أو تيار الوعي في السرد الروائي الحديث - لا بين مقطوعات أو فقرات شعرية مستقلة - وإنما بين عبارات، وكلمات مفردة، يتم التراصف والتتابع والتجاور بينها بالانتقالات المفاجئة الذي لا ينتظمها تسلسل منطقي واضح على الأقل، ولهذا فليس بينها فراغ أو مساحة صمت كالنموذج السابق وإنما مجرد خط طولي فاصل. ولنضرب مثلاً بهذه الفقرة الثانية من قصيدة «المستوصف»:

نافذتان تطلان على المختبر ومحاجر أسمعت/
سيدة الظل مسيجة بالظل/ بهارات/ فوق النرج
المصباح ضنين لكن اللمحة نيرة/ عنقلى حمأ
مسنون وفراى انداحت فى الغرين/ كم سرباً فوق
جبينى؟/ شبحجان على الحائط واظافر فى أجز
الشرفة/ هل ينجى كلئ/ كنت معلقة بمفاتيح
القدس فصرت معلقة من رمشى/ الليل الرحم/
عطوف وطرابيش وسيزا نبراوى/ مدن كذابات
من حركات التصحيح/ صقور/ هل احضرت
اللوذات؟/ القى قليل هذا الليل/ غريب يلمس فى
المفترق غريباً/ ماتت امى فى المخصوص
يسرطان المرىء/ أنا الضحكة فى الاصل الهائكة
فى الخبر/ إلى آخر المقطوعة.

وكاد أقول إنها ملتقطات من خبرات متناثرة سمعية وحسية وبصرية وثقافية وشعرية فى لحظات ومجالات

شتى. إنها - فى تقديرى - ليست بالدقة تيار شعور أو تيار وعى. إنها قطار من الذكريات والانتباعات والمشاعر والأفكار التي لا تكاد تحقق تراكماً دلالياً فيما بينها، ولا تقضى إلى انضجار رؤية كلية، ولعلها أن تكون نوعاً من «الكولاج» الذى يدخل فى تشكيله الوعي واللاوعي فى أن، ويمثل، امتداده العرضى بالاتساق والتناظر، بالمنطقى والناشئ، بالضرورى والهامشى، بالمعنى والحسى، بالسياسى والاجتماعى، بالجنس والموت، بالمجرد والمشخص إلى غير ذلك. لا وجود لحدث شعري محورى وإنما الحدث الشعري هو نفسه اللامحور، هو الامتداد العرضى المتجاور للاحداث والأشياء المتوافقة والمتنافرة والمقاربة والمتباعدة. إنها لوحة تنقيطية لو صمغ التعبير، وإن تنوعت ألوان وأشكال ومعاني نقطها المستقل بعضها عن بعض. إنها لوحة تكديسية وليست لوحة تشكيلية. ولعل هذا هو دلالتها، بل جماليتها التعبيرية المقصودة. لعل هذه القصيدة ومثيلاتها تسعى أن تكون أصدق تعبيراً عن الحياة والواقع من الأبنية الأدبية التقليدية التي تزعم أنها تعبر عن الواقع فى حين أنها لا تفعل غير أن تلتقط من الواقع ظواهره التي تشكل وحدة سطحية كاذبة. إن الشاعر يريد أن يضعنا فى قلب فوضى الواقع ونسحق تداخلاته المتناقضة الحقيقية. بهذه الجمل والعبارات والاحداث المبتورة المنجزة للتجاورة المختلفة. ونسأل: هل يشكل لنا هذا فى النهاية دلالة موحدة غير دلالة التجزئ، والتبعثر والتداخل والتناظر والتوافق، والتمزق وثرثرة الواقع وتداخلاته غير المنطقية؟ هل هى ثثرة جمل وعبارات وصور تعبيراً عن ثثرة فى الواقع لا أكثر ولا أقل، وعن جمالية خاصة له؟ أم وراء هذا كله رؤية ودلالة أكثر عمقا؟

وعندما أذكر الدلالة العامة، بل لعلى أشرت في مقال قديم إلى القوانين العامة للخبرة الإنسانية الحسية، فليست أقصد ما فهمه أحد الشعراء من أنني أدعو الشعراء إلى استخلاص القوانين الاجتماعية والطبقية واتخاذها قواعد لصناعة الشعر والفن، إنما قصدت وأقصد مامور جوهرى نادر فى الخبرة الإنسانية البالغة المتنوع التى قد تتجسد فى لمسة عابرة أو لحظة بالغة العمق أو قيمة نادرة.

وأعود إلى شعر حلمى سالم لأقول: لاشك أن لهذا الشعر جمالياته الخاصة التى نستطيع أن نقول أحيانا إنها جماليات الفموس بل أحيانا أخرى جماليات الإبهام نفسه، جماليات هذه النغمة المسترسلة الممتدة المحتشدة المتكسدة بمختلف التناقضات والمتناقضات والوثبات والانقطاعات والارتباطات المفاجئة المدهشة. ولكن هل يقف بنا الشعر عند هذا الحد؟ إن هذا الشعر بغير شك ثمرة ثقافة كبيرة، وحبوية شعورية متفجرة، ورغبة مشروعة فى تجاوز ما هو مألوف سائد جامد بليد متكرر. ولكن ما أبعد عن أن يتجسس جسرا إلى أفق من الدلالة العامة، ولا أقول المعنى والفهم، حقا، قد تقوم دلالة غائمة تختلف باختلاف ثقافة القارئ، وألفه بهذا الشعر. وأحيانا يتجاوز إبهامها حدود الثقافة والألفة فى بعض القصائد، وما أكثر ما تصبح قراءة هذا الشعر ومحاولة تذوقه - ولا أقول فهمه - محاولة عقلية لحل الغاز، وليس استمتاعا بخبرة جمالية شعرية. ولهذا أكاد أتصور أحيانا أن الإيفال فى هذا المستوى الفادح من الفموس والإبهام والعجز عن تلقف الدلالة العامة له، يكاد يكون تعبيرا عن مهارة ثقافية خبوية متعالية، أكثر منه تعبيرا

عن همّ إبداعى حقيقى. إن وراء هذا كله - كما سبق أن ذكرت - طاقة شعرية جبارة أتركها فى قصائد حلمى سالم - وعند الكثير من شعراء هذا الشعر المعاصر - ولكن أخشى أن تبديد هذه الطاقة نفسها فى هذا التشتت والتكسب والإيفال فى التركيبات والتشكيلات، التى يظف عليها - كما ذكرت - المهارة والحدق، لا الرؤية والهم. لست أتكلّم عن ضلّة أو انعدام قدرة هذا الشعر عن التوصيل المباشر، - فكما ذكرت فى مقال سابق ليس هذا هو المطلوب بالضرورة، والمسألة ستختلف باختلاف طبيعة التجربة الإبداعية، على أنه ليس هناك ما ينبئ أن نطلبه من الشاعر المبدع، فمن حقه أن يبدع كما يشاء ولكن من حقنا، بل من واجبنا أن نشير إلى عمق هذه القطيعة بين بعض التعبيرات الشعرية فى مدرسة الحدثة، وبين القارئ، المشفق بل حتى بينه وبين من يدركون ضرورة التحديث للشعر، ومن يرون ضرورة التجاوز والمغايرة، بل ويرحبون ويقدرّون بعض صور الإبداع فى هذا الشعر المعاصر. أنا أتحدث عن ظاهرة قد تكون مَهْددةً للحدّة الشعرية نفسها، هى الإيفال باسم الحدّة ومغايرة التعبير الواضح المباشر وكسر جماليته، فى غواية الشكلية والتشكيلية أو فى الفموس المصنوع الذى يقصد قصدا وليس الفموس النابع من طبيعة المعاناة الحسية والرؤية الإبداعية. ولاشك أن التشكيل عملية أساسية فى الإبداع الأدبى والفنى عامة، على أن التشكيل يختلف باختلاف الفنون والآداب. فالتشكيل فى الموسيقى والرسم والنحت والعمارة يختلف عن التشكيل فى المسرح - الفيلم، كما يختلف عن التشكيل فى القصة والرواية والشعر. حقا، إن هذا لايعنى عدم الاستفادة أو عدم التفاعل مع مختلف الخبرات التشكيلية بل التداخل

بينها، ولكن يبقى في النهاية لكل فن وأدب خصوصيته التشكيلية المرتبطة بخاصته، وخامة الشعر هي اللغة، حقا، إنها اللغة لا في معانيها المعجمية، وإنما في الإمكانات المفتوحة إلى غير حد في تعابيرها المجازية والاستعارية. ولكن تبقى الدلالة الشعرية نابعة في النهاية من لغوية اللغة، مهما اختلفت وتطورت وتغايرت معانيها المعجمية في الصور والتشكيلات والعلاقات المجازية والتخييلية التي تتخذاها. الموسيقى والإيقاع بعد ضروري من أبعاد الشعر بل من أبعاد دلالة، سواء كان شعرا تقليديا أو شعر ثغيلة أو شعر حداثة أو ما يسمى بقصيدة النثر. ولكن الشعر ليس مجرد موسيقى أو مجرد إيقاع. وكذلك الأمر في الصورة الشعرية. فلا شعر بغير علاقات بين الفاظها وحرونها بما يشكل صورة ما. ولكن مطلق الصورة ليست هي الشعر. إنما هي الصورة النابعة من بنية لغوية دالة. لأن الشعر ليس هو الرسم. طبعاً هناك محاولات لتحويل الشعر إلى مطلق موسيقى، أو مطلق تصوير بغير دلالة نابعة من طبيعته اللغوية. على أن هذا ينقل الشعر إلى جنس أدبي أو فني آخر، رغم اقتناعي بالتداخل بين الأجناس الأدبية والفنية. أريد أن أقول: إن بعض شعراء الحداثة، وقد أجد هذا أحيانا في بعض شعراء حلمي سالم يغلّبون التشكيل على الدلالة. بل يضحون عن عمد بالدلالة في سبيل التشكيل، أو يعتبرون أن مطلق التشكيل هو في ذاته دلالة مكثفة بذاتها. ومن حقهم هذا بغير شك. ولكنني أخشى أنهم بهذا لايطورون اللغة ولايطورون الخبرة الشعرية، بل يضعافون من التغطية بين الشعر والخبرات الإنسانية الحية. على أنني في شعر حلمي سالم لا أجد هذه الغواية التشكيلية المطلقة، وإنما أجد غواية تشكيلية على النقيض من ذلك،

هي غواية تصوير الواقع - كما ذكرت من قبل - بكل متناقضاته وتداخلاته وعناصره الجوهرية والهامشية، دون سقوط في نمطية أو نسقية مفروضة. وهذا مايدفعه إلى هذا الحشد والتكيس أحيانا للصور والأحداث والانتطاعات والخبرات بصورة شبكية عرضية متجاورة كما سبق أن ذكرنا. وفي تقديري أن تصوير الواقع لا يكون بوضع كل عناصر الخبرة فيه على مستوى واحد بهذا الشكل العرضي المتجاور.

فالواقع ليس في هذا التجاور وإنما فيما وراء هذا التجاور من علاقات ودلالات أعمق. والنقضية هي كيف يمكن أن يكشف هذا التجاور عما وراءه من دلالة عامة أو قيمة كبيرة وإلا فلنأخذ عند رؤية وصفية خارجية لهذا الواقع، أو عند صورة غامضة مبهمه عصية على الفهم والتذوق. ولقد أحسست بهذا في بعض المقطوعات السردية في قصيدة «صبوة القلنس» وفي قصيدة «المستوصف» في ديوان «فقه اللذة».

وفي تقديري أن هذا الغموض الذي يصل حد الإبهام والعجز عن الفهم والتذوق في كثير من الأحيان في شعر حلمي سالم، قد يرجع إلي طبيعة رؤيته الفلسفية الوجودية والجمالية إلى الواقع وطبيعة انعكاسها في البنية الإبداعية لشعره. إنها - كما ذكرت - الرؤية الشبكية الأفقية للأشياء التي تتساوى وتبادل وتتداخل مواقعها إلى حد تكاد تختفي معه الدلالة وتتعتش القدرة على التذوق والفهم. ولكن تبقى دائما مقمعة الإيقاع والنمشة والغرابة وبمض الومضات المعنوية الجزئية أو العامة على أن الإبهام قد لا يكون نتيجة مباشرة لهذه الرؤية الشبكية الأفقية، وإنما قد يكون نتيجة الإضافة

خذوا الأوزة من عنقي،

سأقك بلقا صغيرة

فأذهبي إلى المطعم الشعبي في بساطة
الأسرى،

قال رجل: لماذا تريدان وضع السماء في قفص؟

قالت امرأة: لأن قرطى طائر،

عذرا إن رقت بالقصيدة عند هذا الحد، لاني لا
أنتوي أن أقدم بتحليلها، وإنما أكتفي بإبراز بعض
مشاكلها كما ذكرت.

عندما نقرأ في بيتها الأول «خذوا الأوزة من
عنقي» نستشعر أن قيادا يمسك بخناقه يريد أن يتخلص
منه من تتحدث عنه القصيدة، ونستشعر حاجته أن
يتخلص منه تخلصاً ذا طابع اجتماعي: «خذوا». ولكن
لماذا «الأوزة»؟ هل المقصود الإشارة إلى مجرد طائر؟
ففي القصيدة نفسها ذكر لطائر آخر في عبارة «قرطى
طائره وفي كلمة الباليه ما قد يوحي بطائر آخر لن تثير
كلمة الباليه والطائر عنده باليه رقصة البجعة. ولكن
العارف بشعر حلمي سالم يتذكر في قصيدة «الصيف
ذو السوط» بيتاً يقول: «وحط الطائر رحلته في
عنقي». ويقول في قصيدة أخرى «أشهد ضباطاً
مفتشرين على الأعناق». على أن عناية حلمي سالم
في شعره بالتراث الديني والصوفي وتوظيفه في شعره -
كما أشرنا من قبل - قد يدفع بآية كريمة إلى أن تبرز في
وجداننا المتخوق. هذه الآية هي «وكل إنسان لزمانه
طائره في عققه» وإن كان مفهوم الطائر في الآية يشير
إلى عمل الإنسان ومسئوليته فيما يعمل. وتعود إلى

المتعمدة - كما سبق أن ذكرنا - لبعض الكلمات أو
المبارات كسرا للبنية المعنوية المألوفة الواضحة، وقد
تكون بسبب غلبة الثقافة والتخطيط الذهني على بعض
المصاغات الشعرية، التي تتم أحيانا على حساب البنية
الجمالية لهذه المصاغات، وإن كانت قضية البنية
الجمالية هذه مسألة نسبية ذوقية مختلف عليها. على أن
الإبهام قد يكون كذلك بسبب استخدام مفردة معينة
باكث من معنى داخل القصيدة الواحدة مما يفضي إلى
هذا الإبهام أو الالتباس على الأقل. ولأضرب لهذا مثالا
نختتم به هذا المقال.

يفتح حلمي سالم نيواته «فقه اللذة» بقصيدة
صغيرة جميلة بعنوان «أول» وتكاد هذه القصيدة أن
تكون مفتاحا لموقفه الشعري والوجودي الشبقي المتطلع
إلى التحرر والاختلاف والتجاوز. هذا هو الجزء الذي
يعنينا من القصيدة الذي نحاول به أن نبين أليات
الغموض والإبهام أحيانا في بعض شعره:

خذوا الأوزة من عنقي،

هنا عصر يسير عكس صنّاعه اليويين،

على سرير ثوت عنخ آمون قلت:

أنت امرأتى التى كتبها الله لى،

جرتومة الرعب أكلة،

لكننى ساضع قشدة على قشدة،

فى بقعة مجهولة سنحفظ الشرائط:

حيث الباليه الذى اقترحناه على جذعين،

إليه جزئيا من حديث مع السيدة ماجدة رفاعة التي تآلف الشعر الحداث وتحسن قرامته، فضلا عن بعض تساؤلات وجهتها إلى الشاعر نفسه حلفي سالم. ومع ذلك يبقى في هذا الجزء من القصيدة بيت يقول للمرأة الأخرى «فأذهبي إلى المطعم الشعبي في بساطة الأسرى» ما اعتقد أنني توصلت حتى الآن إلى فهمه. فما علاقة المطعم الشعبي بهذه المرأة الأخرى التي تسجن عاشقها في شكل استعاري هو قرطها ثم كيف تذهب هذه المرأة السجانة إلى المطعم الشعبي في بساطة الأسرى؟ عدرا على هذا التفتيش الخشن في جسد عصفور جميل هو هذه القصيدة، وأدرك أنه من الممكن أن نتوقف هذه القصيدة بدون محاولة الوصول إلى هذا الفهم الحقيقي لمعاني مفرداتها. ولكن السنا بدون هذا، لن نتمكن من إدراك دلالتها العامة إدراكا صحيحا؟ ثم ألم تفرض القصيدة نفسها علينا أن نسعى إلى تجاوز تذوقها إلى محاولة فهمها هذا الفهم العقلاني الخشن؟ ألا يفرض علينا شعر الحداثة في كثير من تشكيلاته البهية أن نسعى إلى تفهمه وفك تكويناته على طريقة حل الألغاز؟ ألا يفرض هذا بنا إلى فقدان التذوق العميق للشعر؟ أعرف أن المسألة تحتاج إلى دربة وألفة، ولكنها قد تحتاج من الشاعر كذلك ألا يغالي إلا للضرورة التعبيرية في رحلته الاستعارية البعيدة التي قد تعارض استعاراتها مع بعضها البعض - كما رأينا في المثال السابق - أو تتعدى على الأقل تنقذا شديدا.

خلاصة الأمر، أن المنظومة الشعرية لمعلمي سالم تكشف بحق عن طاقة شعرية متفجرة غنية بإمكانيات إبداعية لا حد لها. وهي طاقة متجددة مطلعة إلى تجاوز ذاتها باستمرار، ولهذا تختلف وتتورخ خبرات التشكيلية

القصيدة وتتسائل: إذا كان المقصود هو التحرر من مجرد القيد، فلماذا «الأوزة» وإذا كان المقصود بالأوزة طائرا وليس طائرا محبدا، فكيف يستقيم الشعر بهذا الطائر القيد أي الأوزة، والطائر المقيد في شكل قرط، وتريد امرأة أن تضاعف من قيده بأن تضعه في قفص. الطائر في القصيدة سجان أم مسجون؟ أم هو مجرد عمل الإنسان الذي أشارت إليه الآية الكريمة؟ هل معنى هذا أن الأوزة إشارة إلى عمله في السابق الذي يقيده ويريد أن يتخلى عنه؟ أو لعلها ضابط من ضباط السلطة؟

ولكن لماذا «الأوزة» لعل البيت الثاني يوضح لنا الأمر. فالبيت الثاني يقول: هنا عصر يسير عكس صنّاعه اليديويين. أي أن للتخلص من الأوزة مرتبط بالعصر الجديد الذي نعيشه الآن، «هنا» والذي لا يتفق مع الماملين بأيديهم. وفي البيت الثالث والرابع يقول: على سرير توت عنخ آمون، وقد يرمز هذا إلى عتاقة الزمن وبعده، «أنت امرأتى التي كتبها الله لي» إنها المرأة التي كُتبت له، بما يوحي بالقدرية المكتوبة، وليس بالاختيار الحر. ألا يتيح لنا هذا أن نستشعر دلالة موحدة بين «امرأتى» و«الأوزة» ويوضح لهذا المعنى البيوتى للصانع اليديويين؟ حسنا! إذا صح هذا فالأوزة ليست الطائر، ولأعلاقة لها بالبالية من قريب أو من بعيد، وليس لها علاقة بالطائر المسجون في شكل قرط. وهذا ينقلنا إلى امرأة أخرى غير «امرأتى» وهي ليست طائرا ولكنها أوزة أخرى وإن لم تكن من الصنّاع اليديويين. ورغم ما يمكن أن يكون في هذا من صورة بسيطة. واضحة ولكن الوصول إليها كان يحتاج إلى عملية استدلالية طويلة كما رأينا، بل لعل استغندت فيما وصلت

الانكسار التخليفي

خير من الخلية الملوثة.

ويقول في نهايتها:

المازون مات بدفتيريا العقائد

فافسحوا الطريق يا أخوة

كي يمر المصابون.

وأتساءل: هل هذا الواقع المساوي هو ما يدفع شعر الحداثة عند حلمي سالم وربما عند سواه إلى التشابك والاتصاق الأفقي مع جسد الواقع المباشر الحي بعد زوال إمكانية الرؤية للمراكمة الصاعدة، وإلى الإنفصال في التشكيلية المعقدة الجميلة رغم تعقيدها بديلا عن القبح الزاقع السائد؟

على أن حلمي سالم برغم هذا، ويفضل ما يتميز به من حرارة وحيوية دافقة وحس إنساني واجتماعي رفيع، قد استطاع أن يبدع باقات شعرية أخذت تسهم بحق في قيام مرحلة جديدة وأعادة من الشعر العربي في مصر. وما أقدره وأجدره أن تصبح هذه الباقات حداثق وبساتين وساحات خبرة إنسانية صادقة وعميقة وميسرة لمتذوقي الجمال ومحبي الحقيقة والذين لا يتوقفون أبدا عن التطلع إلى إنسانية أجمل وأفضل وأرقى.

والوجدية الحية. على أنها طاقة شعرية مهمة أساسا بالهم الشعري نفسه من أجل تجاوز إبداعى متصل لجمالياته المستقرة، وإن تكن مهمة كذلك بالهم الوجدى الإنسانى من أجل تجاوز إبداعى للواقع السياسى والاجتماعى المتخلف السائد. ولكن لعل هم التجاوزى الشعري قد أخذ يطغى على هم الوجدى بل أخشى أن يكون قد أصابه إحساس بالإحباط نتيجة للوضع المساوى الذى أخذ يرين على الواقع السياسى والاجتماعى الراهن ويكاد يسد أفاق أى مستقبل مباشر قريب أو بعيد. ولعل حلمي سالم قد استطاع أن يعبر عن هذا أعمق وأبدع وأقنسى تعبير تصويرا لمحاولة إخفاء مساوية هذا الواقع بقوله:

«التواطؤ الودود

يمنح اندارنا الجميل هيئة الصعود».

ولعل استشعر حزنه العميق وإحباطه في قصيدة «خلاص» وهى آخر قصائد ديوانه «هلقه اللذة». يقول في لفرة منها:

وبما جلنا متأخرين عن الجرس

غارقين في فضائح السبعينات

مكلفين بالثورة في الاربعة إلا ربعا

هل شريحتنا المرايا؟

ويقول في هذه القصيدة الجميلة الحزينة أيضا:

عفن

تشققت جدران الفيلا عندما هبت رياح محنته من الجهات الرملية الأربع، أسرع منبطحاً ومنكفئاً على القش المنبعث منه رائحة روث بقراته ودجاجه، تحاصره الرياح منذ لوى عنق حظه بإصراره هو السادر في غيه على مواصلة ما بداه ظاناً أن هذا على المدى الطويل لصالحه، وحتى يرهبوه هم الذين لديهم ما يخافون عليه حاولوا قدر طاقتهم تجنب مجالسه.

وقد عرف عنه هذا بعد المحاولات العديدة لإثباته، إذ تعهد له البعض بإجهاضهم لطرقه المختلفة، وأن محاولات الإفلات تلاشت، وفقد مخزون طاقته، فأدرك أن لا مكان له.

يسيطر عليه النكد، ويدب في أوصاله عندما يرى نجاح الآخرين، لا يحب رؤية الهامات المرتفعة وهم يعرفون أن هذا من حلاوة روحه، وهو في سريرته يعترف بهزائمه الواحدة تلو الأخرى ولا يبين.

ولم يكن لهذا الواثق من حقه من مطيع سوى أن يتسنى له التعفن حتى النفس الأخير، فأكثر في أواخر أيامه من العيش في قفلة على رأس حدائق برتقاله المزدهر والمورق دائماً، صيفاً، وشتاءً، والذي لا يذبل ولا يزوي إلا في وجود صاحبه، أثناءها تبكي الأشجار وتنوح، عندما يزداد إصراره على البقاء

بينها، هي التي نعت نفسها فور ذلك، وأنها ستدفن في مكانها بوجوده، أو تنقل حطياً أعجف إلى مواقد النار.

من بعيد يرى بستانه مزدهراً فيترقق به، يحاول قدر طاقته أن يتخلص من الكمون الدائم لحقده، والمتربص لكل الناس، والذي أصابه في زرعه وأهله، يقدر مخزون رصيده منه، لا يزال أذلو وزعه على مدينة يفيض، وهو دائم الاطمئنان عليه بمجنيته لبستانه واختبار تأثيره، فيجده قادراً على الإتيان بأشياء عجيبة محتفظاً بهيئته، عندما تأكد من ذلك استغله في تطوير مواهبه.

ولم ينبهه أحد، ولم يستطع أن يدرك ويقر بأن تقويم سيرة حياته مسألة قد أمست مستحيلة، ورغم أنه قرر ما يريد إلا أن العاقل نصحه بأن لا خلاص له إلا بالنسيان، وأن البديل فقد الذاكرة أو الجنون، تلك الحالة التي تبدو شواهدا الآن.

تشكى لأقرب أصدقائه وتحدث عن حالة أرقه الليلي، وأرقها معه، فيطمئنها ويهدئها، وتطارعه فيما يطلبه منها، وبعد أن يتفقا على أن ساعة خدره الوحيدة هي الساعة المناسبة الليلة، والساعات الأخرى كثيرة.

لقد أدرك الجيران والأصدقاء ذلك، وعلى مسافات بعيدة، كل في بيته، فتجنبوه ناظرين إلى المستقبل، هم الذين يسمعون غناه الذي لا يمل تكراره، والذي ينتقل به منبعثاً من مراكز دوائره التي يرتادها، فإذا ما كانوا قريبين منه يتسممون له خوفاً من تميزق ثيابهم في خياله، وينقل ما يرى إلى المقاهي، وإذا ما كانوا بعيدين عنه رثوا لحاله، وأعلنوها بينهم بحذر وخوف.

يستطعمون أكلاته الشهية، ويتناولونها، المتجددة، والألقة، والتي لا ينضب معينها، ويتلذذون بكئوس خمرته النبلورية المنعشة تائهين مع الغناء التركي القديم، ويشاهدون لوحة ألوانه المائية، ولا يبرحون إلا بعد أن يصبحوا مشبعين، يحكى كل واحد حكاية مختلفة عن حكاية الآخر: لأن الأماكن المظلمة التي يرتادونها أثناء وجودهم لديه غنية ومثيرة، وشهية، تعطى لكل واحد منهم حسب إمكاناته وثقافته وتجاربه.

والحق أنها حكايات تستحق الوقوف أمامها كل واحدة على حدة، بتفصيل أدق ومعلومات أكيدة، وشواهد ثابتة، يروح أثناء ذلك يتجرع خمرته بنفس مطمئنة، يستعد لاستقبال المجد القادم، ورصيده الذى جاهد طويلاً من أجله لا ينفد؛ لأنه لم يجف مطلقاً حتى فى التنقل بالطائرة من بلد إلى بلد، وساعده ذلك كثيراً، وسهل له أموراً عدة، بدت فى مخيلته هى السكينة والوصول إلى الشواطئ الأمانة.

حاول كثيراً اكتشاف قدراته الكامنة التى خذلتها جميعاً، وبدا عديم الحيلة بلا حول ولا طول، منزوع الريش والأسلحة، وجد النجاة فيها لتحقيق له المستحيل والتى تتلاشى فور انتهاء القلم من كتابته فلجأ إلى ما أخره.

وفى انتفاضة أخيرة ينبش الذاكرة، ويستعين برصيده المسروق بالضنى، وسهر الليالى، فلا تأخذ بيده ولا تسعفه، كما لا يسعفه شيء آخر كالتبلد وجلد السميك الذى يساعده على تجاوز رياح محناته، يسهر لياليه فى بلكوته القبلية فى الشتاء للتأمل، وإعادة عدّ النجوم، تنظر إليه بعين الشفقة وترمى له الرثاء: لأنها تعرف أن ليس لديه القدرة على استنهاض نخوته التى لم توجد يوماً ما، فصار لا يعرف أقدار الناس والرجال وأضحى كل شيء لديه مباح.

وهو بعينه المرتخيتين الكليلتين راضياً ومبتسماً عيونه جامدة وماكرة كعيون التيوس خبيثة، يؤمن بأن تردد الأقوال تقيه أحاسيسه وجروحه، وعندما يلمح له أحد تسبح غيمة كآبة فى سماء نفسه، وتلمع عيناه بنار ضغينة كامنة وسافرة، وتظهر عليها بريق الجنون المخزون، والذى على وشك أن ينطلق من سجنه بلا رحمة، فتراه زائغ النظرات بسبب ارتكاريها الأطعمة المختلفة، التى تسبب تهيجاً واحتقاناً فى الدم.

وحين يلمح إليه أحد بما آل إليه فى لحظة ضعفه يغفو فى حقل يرتقاله مع حيواناته غفوة هانئة، وينقطع أنينه، ويتقلب، ثم يتنفس تحت قناع عزة النفس ببسر واتزان، فيتركوه وحيداً، فتؤلفه عنكبوتيته الكامنة فيطير فزعاً إلى مراكز دوائره مليئاً بزاد جشعه وغشه وكذبه الذى فيه يصدق نفسه، والتى هيأتها له نفسه فى خلوته فينساق لها بألامه التى لا تفارقه.

صاحبة العينين المتألفتين بنار غامضة تجبر خاطره في أصدقائه، وعندما لا يراها في القها يسألها بألفة متمسحاً بها، أهنك ما يعكر صفو سماء نفسك؟ أم أن هناك كآبة موجعة؟ ولماذا تحملين همأ على القلب؟ وهي تربت على ركبتيه وتأخذ بيده، تدعو له أن يفرج كرب همه وتروح غارقة في زمن مضى، وزمن أت تسأل الفكاك فلا يجيب، تنوء في بقاء تخيلاتنا، فتري أنه بالليل يخبي لها قرأ يطفو، ومتاهة ومأوى، وكلما شم رائحة لها تأتيه ذكرى أحدهم، فتقتسل تماماً من رائحتها وذكرياتها، فيروح يتشممها بتلذذ في أماكن أخرى، وهي محتملة نن تيوسته وما لم تكن قاهرة على احتماله كما قالت فيما بعد هي التهنيدات والتأوهات التي بلا مخزون والتي كانت تنسب في دمها بحرقه وألم شديدين دون أن يحس، ولم تكن تعلم أين ينتهي الواقع، ومتى تبدأ التحليق، ومن فرط حرصه على تكاته زاده وعكازه أسقط من ذاكرته الخئون المواجهة القادمة عاجلاً أم آجلاً، والتي يمكنها أن تعرض استقرار حياته للخطر فكان يبعث فيها عاطفة من الجنون تحسها كلها بلا استثناء كاذبة، فتصدق مع عواطف أصدقائه حتى تشد من أزره وتقابله ببرود وبلا مبالاة.

لقد كان يعدها بكل شيء، أثناء هنيائه المصطنع المصوم، هي التي تعرف قدراته، وكلما ازداد شوقه لتحقيق انتصاراته يزداد خوفه من فقدانها، ولما سمعها تبكي في الظلام بوهن شديد كي لا يسمعها، يبهره ذلك لأنها لا تبكي بسهولة، وأنها مغلوطة ومقهورة خوفاً من الشعور بالذنب.

يتركها ويذهب إلى أحد اجتماعاته التي يحدد مواعيدها فيدخل ببدلته الوردية ساحباً خلفه أحبابه، مريديه ومشيعوه، هم الذين كشفوا أسرارهم في مجالسهم الخاصة، وعندما يدخل تهب على الجالسين رائحة الخنازير وبنانة طعامها فيعافونه ويبتعدون عنه.

وكانت قد قالت لى من خلف ظهره في إحدى الأمسيات لماذا لا تصبح على عندما تراني؟ هل تراك نسيتني؟ أم هو الثأني والتفكير قبل كل لقاء؟ وكنت في الأيام الأخيرة قد أصبحت حذراً أخاف عليها، وأرثى له داعياً بإزالة غمته، وبقية بطريقة عاقلة شر ردود أفعاله.

انتظر الجميع زمناً كله الوهم؛ إذ إن فيه شيئاً ما مكسوراً، يقاومه، ولا يعلمه أحد، ينمو معه مع تطلعاته الوردية منذ كان صغيراً يجرى عريان في الكفر خلف الطائرات الورقية، وفي حقول القمح، وما خيب ظن الجميع فيه فكل يوم لديه في مصائبه المتعددة جديد، وفصول كثيرة.

قصيدة

العطرُ رقيقٌ في قاطرتي
 وسَميري فوق محطاتٍ لم يتوقف فيها الضوءُ ...
 فامسكتُ بجذعٍ من أجاصٍ..
 حازتُ زلويةَ الوادي
 اتكلى في بئرٍ
 يتوكلُ فيه الحدائقُ بحسبانٍ
 الملحُ تنيناً يرصني في القاع..
 والمُحُ سنجاباً يقرضُ الغصانَ الأيام..
 وبينَ الأفنانِ خليةٌ نحل..
 العُقُ منها الشهد..
 فيسكنني
 الترنج..
 أفوي
 أطفئ مسغبةَ التنين...

العشق، الموت



جلس ، قام ، سار ، امتد الطريق أمام عينيه إلى مالا نهاية ، تكست فوق رأسه كل الرزايا ، أحس بالعجز وبالفخر أيضا لأنه عاجز ، وطلب الموت ، ولكن طلبه كان جباناً .

قال لنفسه :

أنا لم أحقق شيئاً ، ساموت ولم أنق امرأة حقيقية ، والسمنية التي تعاشره و أنجبت منه الأولاد لا تعنيه ، ولا يعينها منه سوى أنه يوفر يوماً بيوم طعامهم .. والسمن الآخر الذى يعمل من أجله لم يدفع الشهرة ، والمديونيات الصغيرة تحاصره ، والأخوات والسمنية يطالبنه بخوض المعارك مع رجال وهميين .

ولم يجروا على المضى فى الطريق ، فقفل راجعاً إلى المقهى على يجد عزاء مع غبى آخر من الذين يعرفهم ويدعون صداقته .

تذكر أنه جائع جداً وأنه لم يتمكن من الشبع أثناء الغداء ، وضع يده فى جيبه الأيمن ، لم يجد سوى ثلاثة جنيهات يتيمة ، اكتفى بفنجان قهوة ، لم يجد أحداً من الأغنياء الذين يعرفهم . قام . سار ، امتد

الطريق أمام ناظره وانتصبت ظلمة مفاجئة وأحسّ بحاجة الشديدة إلى التبول ، أسرع الخطى.. قال لنفسه مرة ثانية :

هأنذا فاشل من جديد وقعيد عن الحركة ، مقيد بملايين الأمطار من الحبال ، والعمر انقضى . أصبح على أعتاب الكهولة ، ليت سمراه الفاتنة أحبته كما أحبها ، لو كان تزوجها أو حتى تزوج من تلك الطيبة ذات الشعر الجعد .. حياته كلها حسابات خاطئة أسلمته إلى ما هو فيه من عذاب ومهانة ، وفي النهاية أصبح جبناً .. تذكر مقابلته مع صديق المحامي السمين ذى الضحكة الرنانة والذي لا يقيم وزناً لأى شيء فى الحياة سوى أن يعيش فحسب . قال له :

لقد قررت الهرب ، إلى أين ؟ لا أعرف . إذا اتجهت شمالاً وجدتني محاطاً بالصور التى بالحجم الطبيعى والأناشيد والنظرات المتفحصة ، وإذا اتجهت غرباً وجدت نفس الشيء مضخماً بذكريات رومانسية عن التاريخ

رد المحامي :

- كل شيء يأفل !

وصل إلى شقته ، وجد السمينية نائمة كالمتعاد وتشكو الرزايا ، لم يرها مرة مرجبة به ، وإنما دائماً تحمل أمارات الكآبة على وجهها ، والأولاد جالسون فى انتظار ما يمكن أن تحصله يدها من فاكهة ، ولكنه جائع وليس فى جيبه سوى ثلاثة جنيهات يتيمة !

أطفأ الضجيج الذى أثاره الأولاد ، تبرم الولد وزام معلناً احتجاجه على هذه المعاملة ، والبيت الكبيرة لآلت بالفراش ، أما الصغيرة العزيزة جداً فلقد أثخنه بكلماتها الجارحة البرينة عن يديه واحدة من وراء واحدة من قدام ، كانت شاشة التليفزيون تعاني من بقايا فيلم أمريكى ، جلس أمامه باذلاً أقصى ماله من انتباه لمتابعته هرباً من حصار الصغيرة العزيزة التى استسلمت - فى النهاية - للنوم على كنبه الأنتريه الذى يفترش الصالة بأكملها ، رفع صوت التليفزيون ليغطى على الشخير المنبعث من فم السمينية ، وانتهى الفيلم بقبلة طويلة مثيرة بين بطلى الفيلم أشعلت فى صاحبنا لوعة وحريقاً لا يمكن

إطفاءه ، وتذكر على الفور قبلته الأولى الحقيقية لعائشة التي حملت كل أشواقه وكبت مراهقته وعنف معاناته من حرمان الأنثى ، يومها استسلمت له تماما منادية له بقبح ودلال مثيرين : أن تعالى إلى أحضانى لا طفء فيك جنوة حرمانى من الذكر الحقيقى البكر الغرائز والعواطف ، وعندما انفتح له باب الجنة على مصراعيه وفى نهايته كهف الأسرار لم يشأ أن ييلف إليه برجلاته ، أحس أنه سيكون خائنا لآمانة الحب ، وسيلوث لهفة الرغبة فاكتفى بالملامسة ، وعندما طمأنته بأنهما زوجان شرعاً أحس برعب حقيقى لأنه لم يكن قد اقتنع تماما بأنه يصلح زوجا لها .. وبثت الفيلم أنباء آخر الليل ، كانت الأحبار التى يقذف بها الصغار كتلاً من جمر تحرق قواده وتصيب أحلامه فى مقتل ، يجلس فى شقته المتوافر فيها الكهرياء والمياه وللثلاجة الملائى بالطعام والأطفال نائمون مطمئنون ، وأطفال الحجارة يرفعون علمهم الملون ويقذفون بالحجر ويهتفون ويهريون ، ويطاردهم الخواجات الغزاة . انتهت الأنباء بأهم الأهداف التى سجلها البيض فى شبكة المتخلفين العراة الفقراء المرضى ، وضاق صدره لحد أنه ود لو صرخ موقظا السمينة لترى وتفهم ما به ، ولكنه وأد هذه الرغبة بعنف وأخرج علبة السجائر وأشعل لفافة وأخرى وأخرى حتى أحس بأن الأمر سيتحول إلى مأساة فى صدره ، والآلام عاوبته فى الرنة اليسرى فقام ليخلع ملابسه ، ولكن السمينة ما تزال ترسل شخيرها بعنف وإصرار على اقتراس كل هواء الغرفة .. وارتنى الجلياب البيتى ونظف أسنانه وأفرغ مثانته من البول وتوجه إلى سريره ، واستلقى راجيا النوم الذى جافاه بإصرار ، جاءت عائشة :

- هل مانزالين على قيد الحياة أينها الأنثى التى ظلمها شبابى ، وكيف عدت من الأبد ؟

- ألم أخبرك من زمن أننى لن أتركك أبدا !

كانت ترتدى غلالة بيضاء تكشف عن الخارطة بكملها ، وعرف علاماته عند كل موقع ، فاطمان إلى تحولته ، وتسدل شعرها الجعد الذى طالما خاصم كتفها ، وكُن جمال فاتن عاد إلى ملامحها ، وكانت تشتمل بالرغبة التى طالما نقلتها إليه إبان اجتماعهما كخطيين :

- هيا معى !

- إلى أين ؟

- لنشعل فى الكون نارا من عشقنا ، ولأطلعك على الأسرار التى تتلھف على معرفتها ولا تستطيع
لأنك محاصر . هانذا قد جئت لأنتشلک ، وأخذ بيدک وأضعک إلیّ لنصبح واحدا ، بعدما ضيعت الفرصة
الأولى وهانت مقدم على إضاعة الفرصة الثانية

وقام كالمنوم ، أمسکت بيده وقادته إلی سرير السمينة التى توقف شخیرها فجأة ، ثم انتبهت ،
واستيقظت ، وأطلقت من فمها ذی الشفاه الغليظة وإبلا من الاحتجاجات والتقریرات .

- یارجل أنت لم تعد صغیرا على هذه الأشياء ، أنا متعبة ، طوال النهار فى الشغل والبيت ، حرام ،
حرام ، أولادک أرمقونى بما فيه الكفاية وتجىء فى آخر الليل ، ابتک أصبحت عروسا .

لم ينطق بحرف ، وعاد من حیث أتى وألقى بنفسه على السرير ، وصاح بأعلى ما یملك من فحیح :

- یا عائشة ، یا عائشة .. تعالى .. لماذا تركتینى ؟

وساد صمت لم تعكره سوى قطرات الماء المتساقطة من الصنبور المعلق على حوض الاغتسال ،
وحملق فى السقف وأدار عينیه فى ظلمة الغرفة وعلى الجدران ، وأحس بأنفاس قوية وبرأس ذی فم
واسع مشقوق یواجهه ویقترب منه ویخرج باللونة بیضاء ، ووجد نفسه غیر قادر على الحركة ، والرعب
یسیطر على کل ذرة فى کيانه ، لقد كان جملا غاضیا برك فوق صدره ویذا فى التهامه ولم یتمکن من
المقاومة أو الصراخ ، وعلى الفور أخرج روحه وترك له الجسد وتعلق بإطار الصورة التى تریض على
الحائط محاصرة السمينة والأولاد ، واستسلم للسكون سکون لا یعكره سوى مضغ الجمل للحمه وجرش
عظامه .

يسألوننى دائماً، كيف أصبحت نحاعة؟

هل أقول، يبدأ الإنسان من حلم فى الطفولة، ومنه ينبت ويحقق
توالت الأحلام؟

وإدتُ فى مدينة عمان عام ١٩٤٥، وكانت عمان فى ذلك الوقت
مدينة صغيرة، تنمو حول ينباع مياه تأخذ مجراها فيما كان
يسمى سيل عمان، وبين مواقع أثرية قديمة، وجبال صفرية فيها
مقابر طبيعية يسكنها الرعيان. كان بيتنا يقع على منحدر سبيل
الحوريات، وتطل نوافذه على سوق الخضار، كان يسكن فى هذا
البيت الواسع أبى وأعمامى، وكنا جميعاً كمائلة كبيرة واحدة،
وكانت اللهجة الشامية هى اللهجة السائدة بين الجميع، إذ كانت
العائلة قد هاجرت من دمشق واستقرت فى عمان فى أواخر القرن
للماضى. على بعد مائة متر تبدأ أطلال المدرج الروماني، وعلى التلة
العالية ترتفع بقايا قلعة عمان، وكانت ملاعب طفولتى هذه المدرجات
الأثرية، والأعمدة المنقوشة وبقايا التماثيل.. كنتُ أترك أصمغائى
للمصارىع لألعب مع التماثيل وأتأمل صناعتها، وكيف بُدِئت الحياة فى
الحجر.. لقد كانت هذه التماثيل بالنسبة لى كائنات حية، وكانت
هذه الأماكن الحقيقية/ الخيالية تعطينى الشعور بقوة الإنسان
على عمل أشياء عظيمة تبقى على مدى الزمن.

عام ١٩٤٨ وصلت إلى بيتنا عمى وعائلتها، كان معهم بخيمة
أكياس صغيرة فيها حاجيات وملابس، كانت عمى تسكن فى
مجدل/ غزة، عرفت منهم أن اليهود قد احتلوا فلسطين وطردهم
من بيوتهم.. وكان هذا أول وعى لى بالمساة الفلسطينية.

كنتُ فى الماشرة من مصر حين تولى أخى فتحي، بعد شهر
طويلة من مرض غامض، كنت أجهه كثيراً، كان مثقفاً وبغير تقليدى
فى عائلتى للحاقظة. وكان هو أول من قرأ على «الجنسى»
لجبران خليل جبران، وكان يحكى لى قصة طويلة متسلسلة، عرفت

استدارات التلال الوردية

فنون تشكيلية

حين كبرتُ أنها أسطورة جليهاميش، حين سمعت خبر موته في الصباح غرقتُ في البكاء، ولكن حين رأيتُ وجهه وهو مسجى في التابوت الخشبي، ترفعتُ عن البكاء، رأيتُه يتنفس وهو ينام بعمق... عرفتُ أن الموت تحولٌ وليس نهاية فاجعة، بل إنه جزء من تكوين دائرة الحياة التي تتوالى كالليل والنهار... تركتُ اللثام في البيت وخرجتُ أمشي في شارع الهاشمي، كنتُ الحياة تنبض...

في هذه الطفولة بدأتُ أرسـم، وأحلم أن أصنع التماثيل. لم يكن في مدينتنا متاحف ولا مدارس لتعليم الفن... كان الحلم غامضاً... كنتُ أغرق في تأمل الطبيعة، تضاريس الأرض والسموم، استدارات التلال، حركاتها للتداخل... كانت الطبيعة جسداً، كنتُ أنهب إلى المركز الثقافي البريطاني لاستعارة الكتب الفنية والأدبية، وبدأتُ أقرأ الشعر الحديث: إليوت ثم أودنيس وانص للحاج.. وكان الشعر لضاء آخر من الحرية والصفر في ما وراء اللونى... زاد الروح والنفس...

صنعتُ رؤساً من الجبس، سمرنى تكوين كائنات مجسدة، لكنها كانت سريعة العطب فلم أكن أعرف تقنية استعمال الجبس! سمعتُ أن الفنان مهنا الدرة فتح محترقة لتدريس الرسم، وكان قد عاد إلى المدينة بعد تخرجه في كلية الفنون في روما، فذهبتُ إليه لأتلمذ الرسم، وكنتُ أوتر مصروني اليهمى لشراء الألوان والورق، فقد كان أبى متكبناً ومحافظةً وكان من المستحيل أن يسمح لى بالتوجه نحو الفن، لذا بدأتُ العمل في محترف مهنا الدرة سراً، وكنتُ قد اتخذتُ ثرابى واخترتُ عالم الفن، وكان هذا التوجه بالنسبة لى نوعاً من الإيمان. عالم الفن جميل وغامض، تتلوى فيه الرؤى، وتصير لصاصك وأوجات وتماثيل، عالم خصب ومطاء، يتهد فيه اللونى باللامرئى...

في تلك السنوات - كنتُ في الخامسة عشرة - تعرفتُ إلى أصفاء المر، كمال بالأطلة وفيلاديمير لمارى، كان كمال يدرس الفن في إيطاليا، وكان فيلاديمير يدرس الفيزياء، إلا أنه يرسم يومياً في فائتر يضعها في جيبه.. وكنا يلتان إلى عمان في الصيف لإقامة معارض.. وكناُ نلتقي في عمان أو في القدس حيث كان بيت عائلة كمال...

انتهيتُ لراستى الثانوية في مدرسة زين الشرفه كنتُ أقرأ كثيراً، وأناقش كثيراً، خاصة في للسائل الدينية والوجودية، قراتُ كتاب اللامتسى لكون ولصنر وقد تعرفتُ من خلال هذا الكتاب على نماذج لفنانين وشعراء وفلاسفة فتحتُ أمامى أبواب عوالم البحث والتساؤل... شعرتُ أن عمان ضيقة وفقيرة وبساکة، وكنتُ لى رغبة في معرفة العالم الواسع... حملتُ رسومى وسافرتُ إلى بيروت بدون معرفة والى، لجأتُ إلى أخى الكبير هانى الذى كان يعيش في بيروت وخبرته عن طموحاتى، وماذا أريد أن أفعل في حياتى.. وكان هذا الأخ الصديق - ومازال - سندي الدائم...

كان أول معرض زرتُه في بيروت معرض الفنان حليم جرداق في صالة عرض تابعة لجريدة «الألحون» ويقع بين مرفأ بيروت وسوق الطويلة، تحدثتُ مع حليم جرداق عن الفن وباريس لا أنسى أبدأ أحد الرسوم المعروضة بالأبيض والأسود وتمثل قاعة الفنون السميرية في القوقر، أخبرتُ جرداق عن رغبتي في دراسة الفن في باريس، شجعنى وأعطانى عناته هناك، بدأتُ أتريد على دلو مجلة شعر، والتي كانت تستعمل إحدى صالاتها لمعرض الأعمال الفنية.. تعرفتُ على يوسف الخال وأسمى الحجاج، الذى قرأ بعض قصائدى في الأسبوعية.. اقتستُ معرضاً لرسومى في مقهى الصحافة والذي كان يقع في الطابق الأرضى من مبنى جريدة النهار، كانت معظمها رسوماً بالأبيض والأسود، تمثل أشخاصاً، وفى مقهى الصحافة تعرفتُ على الكثيرين من أصفاء المر.. أدولفين هول غيراغوسيان، موشول

هيمبروس، تزييه خاطر.. وبدأت اجراء الفن والشعر تصبح فضاء حياتي.. وقد اعطاني هؤلاء الاصدقاء المبدعين عميق خبرتهم وافكارهم ومحبّتهم وشجعوني على مواصلة الطريق..

كانت رغبتي الحقيقية في السفر إلى باريس، ويفضل مساندة أخي هاني اتفقنا على ان اسافر إلى باريس بدون علم والدي.. كنتُ في الثامنة عشرة حين ركبت الباخرة من ميناء بيروت، فلقد كانت باريس حلمًا، وكان لا بد من السفر إلى الحلم بطريق البحر.. وكانت الباخرة تمخر البحر الواسع من ميناء بيروت، إلى الاسكندرية، إلى صقلية فمرسلياً.. وكانت النوارس البيضاء ترافقنا ليل نهار.. وكنت اقطع البحر الابيض المتوسط الذي كنت اعرف خارطته جيداً.. وصلت باريس مع اول ضوء النهار، لم اكن اعرف الفرنسية، ولكن كان معي عنوان حليم جرداق الذي كان يسكن في البيت اللبناني خلف اللبنانيين، ذهبت إليه مع حقائبي، وقد دعش حين راني، إذ عندما اخبرته سابقاً في بيروت عن رغبتي في الدراسة في باريس، لم ياخذ كلامي مأخذ الجد. لن اتسنى فضل حليم جرداق فقد كان بالنسبة لي مفتاح هذه المدينة الواسعة، فخلال ساعات وجد لي غرفة في فندق في الحى اللاتيني، وأخذني فوراً مع نماذج من رسومي إلى المدرسة العليا للفنون الجميلة حيث قدمني إلى الاساتذة، وتم قبولي كطالبة حرة في البدء، وبعد شهرين تقدمت لمسابقة للدخول للرسومية في قسم النحت.. وكان ترتيبى الرابعة بين مئات الطلاب الذين تقدموا لهذه المسابقة..

ها أنا في باريس التي طالما حلمت بها وقرأت عنها وتاملت صورها، ها هي فضاء نابض بالفن والجمال والحياة، الشجر والحدائق والمقامي، وبحركة الناس، صالات الفن الحديث والفن الكلاسيكي، والإفريقي وكل جزر المحيطات.. في باريس يوجد كل العالم.. وكل الأزمنة، وفي متاحفها كنوز للفن التي كنت اراها في الكتب، اعمال مايكل انجلو وداڤنشي ورامبرانندت وسيزان وكروسي فان كوخ ونساء غوغان.. ها هي امامي، يومعي أن اسها واراهما واتحدث معها.

في متحف اللوفر، اكتشفت عظمة بلاندا.. للنحتات السومرية والنبطية.. كم عشقت رأس الملك «غوبيا» مهتمس سومر وحاكمها، رأس مستدير من الحجر الأسود، المصقول، وعينان واسعتان عميقتان الخطوط نثبي، عن الحكمة والعقلانية والصفاء.. التماثيل المصرية من الجرافيت المصقول واللبن، صالة التيران المجنحة الاشورية تمثل ساموتراس إلهة النضر المجنحة عند الإغريق.. جحر مواب الأسود الذي خط عليه الملك يوشع تاريخ البلاد في ذلك الزمان.. إبداعات حضارات كثيرة تركت لنا علامات معرفتها الإنسانية.

بدأت العمل في مدرسة الفنون بين محترفات الرسم لدراسة الجسم البشري، الخطوط والاستدلوات والحركة، ومحترفات النحت، وكان يتواجد في كل محترف موهب إلى عاري قد يكون رجلاً أو امرأة، يصطف الطلاب حوله وكل يعمل على طارئة الخاصة، ويدرس تكوين الجسم الإنساني، الذي تكمن فيه كل جماليات وعناصر التكوين.. اكتشفت أن عرى الجسد في الفن هو من عرى الطبيعة.. وأن الأرض جسد، والجسد أرض، وبالرغم من أنني جئت من مجتمع محافظ، إلا أنني لم اتجا بهذه الأجواء.. بل شعرت كم يحاط الجسد في بلاندا بالحرورات.

سنة ١٩٦٥ انتقلت إلى محترف الجمر عند الأستاذ كولاصريفي، وهناك انجزت أول منحوتة من الحجر أسميتها «دامومة الأرض» كان لدى شعور غامض أنني سلاجد طريقتي واسلوبتي الخاص في النحت، لاختزال الأشكال، استدارتها، للتكوين الذي يتمحور حول مركز ثم يمتد

نحو الأطراف، تجريد الجسم البشري وإحالة إلى حضور رمزي. ومن هذه المنحوتة التي احتفظ بها دائماً توالدت أعمالاً خلال السنوات الطويلة التي عالجتها بها الحجر.. وقد شجعني أساتذتي على هذا المنحى منذ البداية، ووجدوا في طريقي في العمل أمانة تحتفظ بالمعطيات الأصلية النابعة من الشرق العربي..

عرضت منحوتة في «صالون إيلى» في متحف الفن الحديث، وكانت عبارة عن قطعة من المرمر الأبيض المسقول تمثل مبدأ الحركة، وكان صالون إيلى من أهم المعارض الفنية السنوية في باريس، يشارك فيه كبار الفنانين المعاصرين مثل بيكاسو وميرو، وماثا.. وقد أشار أحد النقاد إلى هذه المنحوتة في مثال عن هذا المعرض نشر في مجلة «الآداب الفرنسية».

في باريس كنت دائماً التفكير بمدينتي عمان، ذات التلال المتداخلة، والحجر البردي، وكنت أحلم هل سيكون بإمكانني عمل منحوتات كبيرة ونصبها في ساحات مدينتي التي ولدت من رحمها... فالمنحوتات تعطي للمدن معناه، وتحولها من مدن صامتة إلى مدن نابضة.

عام ١٩٦٧ سافرت إلى إيطاليا، قضيت بضعة أشهر في معامل النحت في كرارا، وتعلمت من العمال المهرة هناك أسرار استعمال الأزاميل والمطرقة الهوائية، يصلح الرخام، وتركيب المنحوتات، وكيفية حملها ويطعها بالواقع الآلي، وفي هذه المدينة المليئة بالرخام من كل نوع، تعرفت إلى العديد من النحاتين الذين ياتون للعمل من كل بقاع الأرض.. وكنتأ نصعد إلى جبال المرمر في أوقات الفراغ عبر كروم العنب.. وهناك تعرفت على النحات والحفار الهندي كريشنا ردي الذي كان يجمع بين كلمة الشرق وروحانيته من جهة، وعلم الغرب من جهة أخرى.

عام ١٩٦٨، عشت في باريس أحداث «الثورة الطلابية» وكانت أحداثاً عميقة فتحت أمامي مجال الوعي الثقافي والسياسي خاصة ما يتعلق بوعي الفن وعلاقته بالمجتمع والسلطة، وسيطرة الغرب على العالم الثالث وأفكار كثيرة عن حرية التعبير وتغيير المجتمع.. وبعد انتهاء هذه الأحداث شعرت برغبة عميقة للعودة إلى الوطن.. إذ شعرت بعمق أنني لا أنتمي للمجتمع الفرنسي، وأن الثقافة العربية التي أنتمى لها أباي بعملها ولسواحي الفني، فعدت بعد أن أسست أن العرب لا يتفوق على الشرق، لا إنسانياً ولا إبداعياً؛ عدت إلى عمان في خريف ١٩٦٨، وبدأت بالعمل مع الأطفال في مخيم البقعة، ومن هذه التجربة التي استمرت بضعة أشهر أعدت كتاب «شهادة الأطفال في زمن الحرب»، والذي صدر فيما بعد في بيروت عام ١٩٧٠، وكنت أريد من هذه التجربة البدء في تأسيس مركز إبداعي، ولكن أحسست أن الحياة الفنية والثقافية في الأردن في أواخر الستينيات مازالت محدودة، وكان علي أن اكتسب مزيداً من العلم والخبرة والتجربة، ففادرت إلى بيروت عام ١٩٦٩، وكانت عاصمة الحياة الثقافية العربية النابضة، وعشت فيها حتى عام ١٩٨٣.

في سنوات إقامتي في بيروت عملت كثيراً، وكان أسلوبى يتبلور بعمق، وهناك اكتشفت جمال الرخام الأردني الأخضر، وكنت استمتع بعمل منحوتات من هذا الرخام الصلب، إذ كنت أشعر أنني أزرع فيه كل حبي وحنيني للأردن... أقمت العديد من المعارض في بيروت، وأنا مدينة دائماً للكتاب والنقاد في لبنان الذين اعتمدوا وكتبوا عن أعمالى، ومنهم نزيه خاطر، وسعيد صايغ، وخالد سعيد وجوزيف طراب. كانت بيروت ملتقى الفنانين والمثقفين العرب، هناك تعرفت على فنانين نخبه وضياء العزاوي ومحمود درويش وإلياس خوري، وكمال أبو ديب. وكنت أعيش بين (مُختَرَفين) في حي الصنائع، ومقاهي الحمراء، وبين الشاعر أدونيس الذي كان ملتقى للبدع العربي جميعاً.

في سنوات الحرب الأهلية للدمار في بيروت، لم أتوقف عن العمل بل كان الاستمرار في النحت هو رفض للحرب وتأكيد على قيم الحياة.. عرفت أن الحرب هي الوباء وأن الحروب الأهلية هي أشنع الحروب والأوبئة.. وكان لدى شعور عميق أن إسرائيل هي السبب الأول لانحيم بيروت، إذ إن هذه المدينة كانت مختبر الأفكار ويمكن الحيوية في العالم العربي، وكانت للجا الأول للمثقفين والسياسيين المنطهدين في أوطانهم. والأهم من ذلك أن لبنان كان مثلاً لدولة تتعايش فيها الأديان، وكانت فكرة إقامة الدولة الديمقراطية المتحدة الأديان في فلسطين كبديل لإسرائيل اليهودية العنصرية، قد بدأت تنتشر، ليس في العالم العربي فقط ولكن في العالم الواسع أيضاً، وكذلك بين الإسرائيليين في الأساط للثققة خاصة اليسارية.. لذلك كان لابد من إشعال حرب ملثفية في لبنان لضرب هذه الأفكار.

عام ١٩٨٢ عدتُ إلى عمان، كنت أشعر أنني لمتك لغتي التعبيرية في النحت، وتجربة غنية مع الحياة والناس، بحيث إنني أستطيع بهذا للخزين الداخلي أن أعيش وأعمل في أي مكان.. وكان يرادني حلم عمل منحوتات كبيرة لساحات عمان. فلقد تعلمتُ النحت من أجل زرع منحوتات في المدينة التي خرجت من رحمها... حققتُ أول منحوتة عام ١٩٨٤ من الجرافيت، وكان عنوانها "دموء" ونصبت في الدوار السادس قبل أن تنقل فيما بعد إلى مكان آخر جاني، وكانت هذه للمنحوتة هدية من بنك البتراء إلى مدينة عمان. كان البنك المذكور قد طلب مني عمل منحوتات لمخمل العمارة الجدينية في وادي صقرية، إلا أنني أعربتُ لغير البنك عن حملي القديم في عمل منحوتات للمدينة، وعرضتُ عليه بدع تكاليف منحوتة تقدم باسم البنك للمدينة، ووافق فوراً، ووافقتُ أمانة عمان، وهكذا في فجر بارد في آذار ١٩٨٤ نصبتُ هذه للمنحوتة في موقعها الأول، وكان فرحي كبيراً أن أعمل عملاً فنياً يكون ملكاً لجميع الناس، ويعيش معهم على مر الزمن.

عرضتُ على أمانة عمان في ذلك الوقت أن توفر لي (محفراً) واثنين من العمال لمساعدتي، ومخصصا يساري ما يتقاضاه أي مهندس في الأمانة، وفي المقابل أعطيتهم عشرات المنحوتات لتوزع على ساحات المدينة.. وأقول عرضي بالرفض والسخرية الباهتة!

واصلت العمل بصمت، عشرات للمنحوتات للصغيرة، قد تجد يوماً الطريق إلى أن تحقق بأعمال كبيرة فاعلم أني هو بحث دائم في الشكل. عام ١٩٨٦ طلب مني عبدالحسن طحان أن أعمل منحوتة تقدم باسمه هدية لجامعة العلوم والتكنولوجيا، أنجزتُ منحوتة من الجرافيت بعنوان "دائرة الأيام السبعة"، والمنحوتة عبارة عن شكل دائري مفتوح من الوسط، وتتخلل قطر الدائرة سبع ثلاثيات هندسية كالأسابع، بحيث يوحي الشكل بالعلاقة للتداخل بين الإنسان والأرض والزمن. ووضعتُ للمنحوتة على القاعدة، بحيث يتمكن الطلاب من تحريك المنحوتة حول محورها بشكل دائري، بدعها بيد واحدة فقط مع أن وزنها يتجاوز خمسة أطنان، وبهذا تكون للمنحوتة على علاقة أكثر ديناميكية وحيوية بالطلاب الذين يتعاملونها.

عام ١٩٨٥، أقمتُ معرضاً خاصاً في واشنطن، بدعوة من غاليري "ألفيه" وكتب أحد النقاد في جريدة واشنطن بوست مقالاً مؤثراً، رأى فيه أن أعمالاً المثلثة الدائرية تجمع بين الآني والسمدي، وقد زار المعرض مدير متحف الهرشهورن في واشنطن، ورشحن لي لكن ضمن ثلاثة نحاتين لعمل تصميم تحت المركز الطبي الأمريكي، وقد نال التصميم الذي قدمته الرتبة الأولى بين للشارع، إلا أنه تم استبعادني حين عرف الإكروين في المركز أنني فنانة عربية. إذ يبدو إنه في سوق الفن العالمي هناك سقف لا يسمح للعرب بتجاوزه!

عام ١٩٨٦، زارني مدير متحف معهد العالم العربي في باريس، وكان في زيارة للأردن لاستقاء أعمال فنية لمجموعة المتحف الدائمة، واختار من أعمالي نحت «امراة/ طائر» من الرخام الأبيض المصقول، وكنت قد عملت هذه للنحتة عام ١٩٧٥، بعد قراءة قصيدة للشاعر اليوناني دريسوس. وكانت هذه للنحتة ضمن مجموعة منحوتات تجمع بين للراة والطائر. واعتقد أنه بقيت في نفسي دائماً ساموئيل لراس للمنحة التي تنتصب في أعلى برج متحف اللوفر، بالإضافة إلى تأثيره بفكر وحدة الوجود الصوفية، حيث للزج بين الإنسان والطبيعة والآله والبنات.. وكل شيء هي.

عرض على مدير المتحف رغبته أن يكون أحد أعمالي في ساحة مدخل المبني الجديد في باريس، ولكن كانت هناك مشكلة التمويل فأتصلت ببعض الشخصيات المستتيرة ثقافياً في عمان، وعرضت فكرة أن يكون النحت هدية الأردن لمعهد العالم العربي، ويتم جمع تكاليفه من مؤسسات وشخصيات عديدة في الأردن. وكان للسيدة نور زاهد شاكر الفضل الكبير في توفير إمكانيات إنجاز هذا العمل، وعملت نحتاً من الرخام بارتفاع ثلاثة أمتار، والشكل مستوحى من الانصباب البنيطة، بمعالجة هندسية، بمعالجة هندسية، وقد عالجت الكتلة الحجرية بحيث يكون بها تقسيمات في الأبعاد تشبه تقاسيم الزمن الموسيقي. وتدخلت رموز الماء والهلال وما يجمع بين الحركة والثبات. كنت أريد أن أسمى العمل في البداية «تقاسيم على الحجر»، إلا أنه بعد الانتهاء من العمل أسميته «هندسة الروح»، وقد جاءتني هذه التسمية بعد قراءة مقال لعبد الكبير الخطيب استعمل فيه هذه العبارة، وشعرت أنها تلخص اتجاه بحثي في النحت، وهو أن أي عمل إبداعي هو هندسة لما هو روحاني، والروح هنا بالمعنى الإنساني الأرضي حيث تمتزج القداسة بالوجودات.

حين أنزل باريس، أنصب لمشاهدة هذا النصب الذي أصبح تاريخه الخاص. لإحساس برائحة الحياة التي تستمر من أول الزمن. وأحياناً اسمع أحد الرعيان ينشد ترنيمة عتيقة تشبه الغناء الأسطوري؛ فأحس بامحاء الحدود بين الماضي والحاضر والمستقبل في هذه التلال الوردية الدائرية التي أحبتها منذ طفولتي، والتي ربما من استدارتها ولدت استدارات أعمالي.

وأحلم في هذا المكان بإنشاء محترف/ مدرسة للنحت لإعادة المجد الفابر لهذا الفن القديم في بلادنا. وهكذا تتوالى أيامي على هذه الأرض بين مدار العلم ومدارات الواقع.

ليس الإنسان نباتاً لعملة!

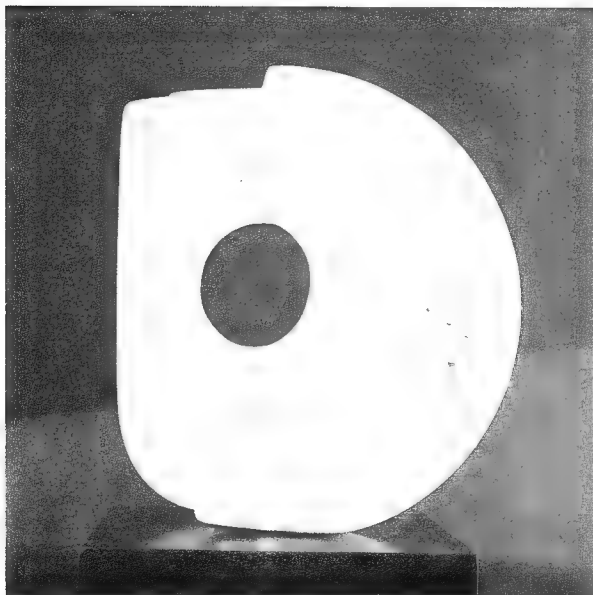


استدارات التلال الوردية منى السعدوي

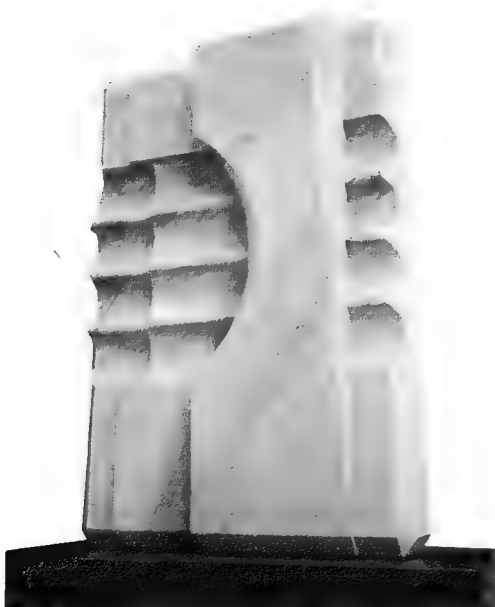
سانحت لكما حبيبين ، دائما اثنين :

الذكر والأنثى ، الأم الأرض ، والابن - الجسد

وشكل يعانق شكلا ، حوار - صمت ...



تکړين/ فجر ۱۹۹۲ - رخام



«فتنسه الروح» - رخام - ١٩٨٧



تكرين

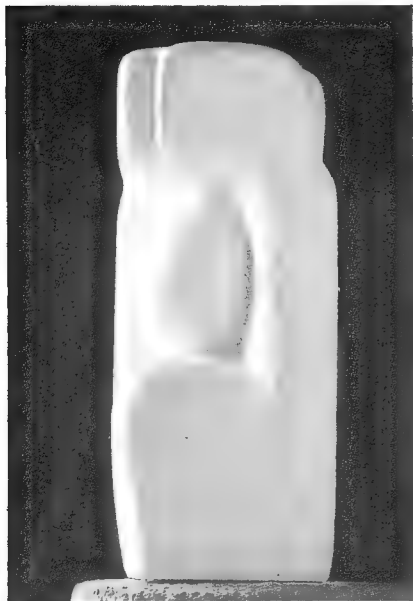


«وردة الحجر» - رخام

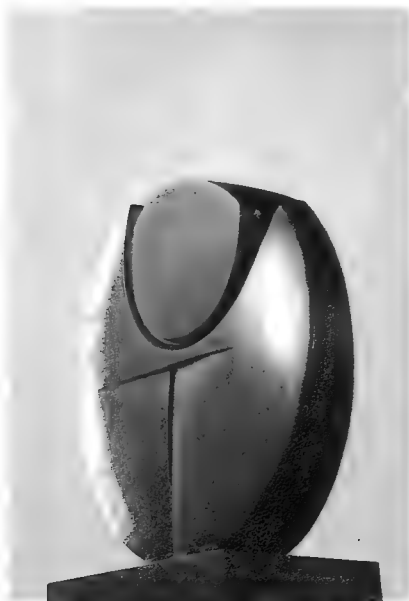


«امومة الأرض» - رخام أرمني - ١٩٨٢





قبة سماء واحدة ، لكل الأرض
قبة سماء واحدة للفرح والشقاء
قبة سماء واحدة للذكرى والنسيان



«شجره» - رخام اسود ۱۹۸۲



تكوين





نگارخانه - رخام ایرانی - ۱۹۹۱



ثلاث قصائد

■ فصل «قال» ووصلها :

قال الشاعرُ :

قد خلق الله القلم وقال اكتبْ

فجربى فى تلك الساعة بالكون وما سيكونُ

فلما جئنا أنسنا أقلاما، فكتبنا .. وكتبنا

حتى صار الحرف الواحد مما نكتبه يقدر أن يفتزل المعجم

قلنا : إنا - إن شاء الله - لنقدر أن نجعل هذى الدنيا فى سبعة أحرف.

قال الشاعرُ :

(*) من ديوان لم ينتشر بعنوان : «ظما الروح وسقيها» .

بل إنى أختزل الدنيا فى حرفٍ، ولقد أوتيت كتابى بيمينى
وكتابى كلماتٌ لا تتفدُّ، فالبحر لها مددٌ
والبحرُ يمدُّ البحرَ، يمدُّ البحرَ، إلى سبعة أبحرٍ
الشاعرُ قال : أنا، وتمشنى فى دمنّا يَنْبَخْتُرُ: يا أرضُ انهدى
من فى دنياك على قدّى

قلت هنيئاً لك تعرفُ كل الأسرارِ
فراسك من ذهبٍ، وضلوعك كالأسيافِ
وقلبك يعرفُ أنى يختارُ.
فمن للقلبِ الحيرانِ وقد أوقفنى فى هذا الموقفِ :
زمن يهزمنى لا يصرعنى، يرمينى لا يقتلنى.
أمضى لكنى لا أنفذُ
أسخل أو أخرج، - لا أدري -
مِنْ شرطٍ لا أدرك من واضيعه
مِنْ ظرفٍ مكانٍ ينكرنى، أو ظرفٍ زمانٍ أنكره
لا أدري، فالفاعل مجهولٌ فى هذا الزمنِ الأغبرِ
يقتل روجى لا يهتزُّ له جفنُ
بل يمشى، - الداعرُ - فى صدرِ جنازتها وعلى كفيه دماها

قمنا فشرينا خمرًا ما فيها غولٌ
فتسألنا : مَنْ وَسَدَّهُمْ أمر الروح
وما كانوا من أهلها!! أنكرناهم، ثم شرينا، فإذا نحن وقد أنكرنا أنفسنا،
ثم شرينا، فذكرنا كيف الدنيا تفصينا
فيما شئنا وأبيننا
وَتَقَلَّبْنَا ذات يمين وشمال بين رضانا ورضاها
قلنا : اختلطت والله علينا وجعات الروح
وما عدنا نعرف إن كنا أحببنا يسراً أم كرها
قال الشاعر : لا تبتسوا ، ساقا تل حتى ألجئهم لجزائر بحر الليل
وأطراف كهوف الخوف. أصبحُ بهم : عودوا لمخابنكم
نوقوا اليوم عذابى بالأمس
فكم كنتم تطاون القلب . وما كان سوى هذى المضفة .
كنتم تطاون القلب إلى أن شاء، وشاهدناه كليماً
وكنظيماً يتجرع غصْبَ الدنيا وهو يضاحكها
أما الآن فقد حصَّصَ حق الروح
وإن يعصمكم منها ما كنتم تدعون، وإن يعصمكم منى شيء
حتى لو أنتم بحماها*

■ فصل «قالوا»

قالوا : نحيا منتظرين

إلى أن يؤذن للنور فيغمر وادينا

قلت . وإنى منتظرٌ معكم أن يؤذن للنور فيأتينا

ثم جلسنا نترقبُ ونحدِّقُ في وجه الليل لكيلا يفجأنا

ما كُنَّا غيرِ اثنين، ولكن ثالثنا كان الخوفُ

فطالت جلستنا حتى أبصرنا في مجلسنا الرابع والخامس، والعاشرَ

قلت لهم: قوموا

ما كان النور - على هذى الحال - ليأتينا

قوموا لنقاتل من خلف الشاعر، إنى أعرفه، إذ يعزم يمضى

يهجم في النور وفي العتمة، لا يخشاهم أو يخشاها

هو يبصر ما لا نبصرُ.

فبصيرته تهديه إلى أرضٍ وسماوات لا ندركها

أو يخطر في البال مداها

ينتصر - بإذن الله - فننتصرُ ونجعل في القلب صباحاتٍ

لا يقدر هذا الليل، ولا ليل آخر، أن يخشاها

قالوا : قاتلنا من قبلُ مراراً ورجعنا مدحورين

فمِئتنا نعرف موعدتنا:

إذ يفشاننا الليل تعود فلول كثنائنا

فنسائل أنفسنا :

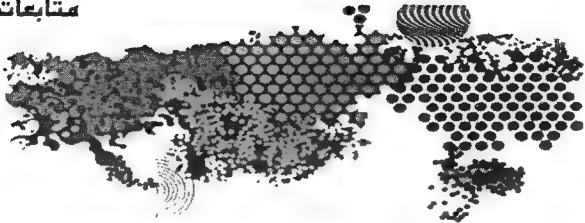
هل كان النصر قريبا حقاً ، أم كنا نتوهم نصراً لنصدقهُ؟!

قلت : نعم، نتوهم نصراً ونصدقهُ

فتصدقُ روجي الملهوفة

أن قد جاءتْها بُشْراها





الأب جورج شحاتة قنواتي راهب الفلسفة الذي فقدناه

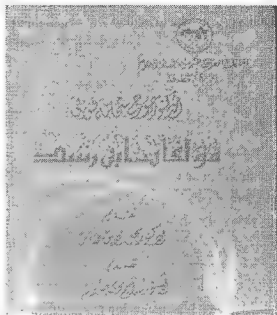
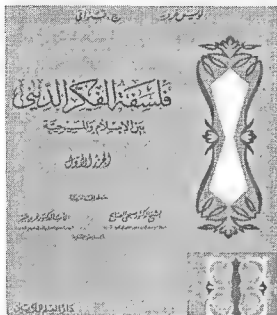
الكلاسيكية والمهتمين بالفلسفة عامة والفلسفة الوسيطة بشقيها المسيحي والإسلامي خاصة. فقد تشعب إنجاز الفقيه ليشمّل بصوتاً وتحقيقات حول «الحارابي» و «ابن سينا» و «السهروردي» و «ابن رشد» وغيرهم من أعلام الفلسفة الإسلامية، فحسلاً عن قضاياها ومسائلتها الميتافيزيقية وعلاقاتها الفكرية والتاريخية بالفلسفة القديمة من جهة، والفلسفة المسيحية الوسيطة من جهة أخرى.

لقد اكتسب الفقيه «جورج قنواتي» شهرة فلسفية دولية زكّتها

نشرته العلمية، ووثّق في بطون المخطوطات العربية واللاتينية واليونانية في أهم مكتبات العالم، حتى لقد تصبّب د. إبراهيم مذكور عميد مجمع اللغة العربية بالقاهرة من (بصايط الريح) الذي يثقل ويهبط به في تنقلاته.

كان لابد لهذه الرحلة الخصبة المبددة من أن تثمر وتؤتي أكلها، ولاشك في أن الوقوف على ثمار هذه الرحلة وحصادها يستوجب جهداً خاصاً قد لا يستطيع أن ينهض به إلا مجموعة من مريدَي هذا الراهب وتلامذته القرويين المسلحين باللغات

في الثامن والعشرين من يناير الماضي، رحل عنا باحث مصنف علامة في ميدان الفلسفة واللاهوت، هو الأب الدومينيكانى «جورج قنواتي»، بعد حياة شابتت للتسمين - فهو من مواليد ١٩٠٥ - قضاهما حاكماً على عمله الذي نذر له عمره، يقرأ ويكتب ويشارك في المؤتمرات الفلسفية في العالم العربي وأوروبا، ويناقش الرسائل الأكاديمية أو يشرف عليها، ويدير معهد القاهرة للدراسات الشرقية التابع لديبر الدومينيكان بالمعاصرة، ويشرف على إصدار



الفرنسيسكان. غير أن الرهبان الدومينيكاني لم ينفوا عند حدود الرعظ والتبشير، بل اعتمدوا على الدراسة والبحث العلمي خاصة في مجال الفلسفة واللاهوت، فأتجربوا كثيرا من المفكرين الكبار، حسبنا أن نذكر منهم القديس «توماس الأكويني».

تحية لهذا الراهب العالم الذي أخلص لتقاليد جماعته ودعا إلى الحوار بين الأديان وقدم خدمة جليلة للفلسفة المقارنة.

حسن طلبة

وقدم له المستشرق الشهير «ماسينيون».

ولاتى أهمية الكتاب من ضخامته فحسب، بل تأتي أيضا من تعبيره عن الروح العلمية لهذا الراهب الدومينيكاني، وهي روح تعود بأصولها إلى النشأة الأولى لجماعة الرهبان الدومينيكاني في القرن الثالث عشر حين أسسها الراهب الإسباني «دومينيك» بمباركة من البابا، في الوقت الذي أسس فيه تقريبا القديس «فرانسوا الأسيزي» جماعة الرهبان

نشاطاته الدائمة ومشاركاته المستمرة في المؤتمرات العالمية، ورشدتها علاقاته الوطيدة بأبرز المشتغلين بالفلسفة في جامعات أوروبا وأمريكا. وخير تجسيد لهذه النزلة هو أعماله التي شارك فيها مع بعض كبار المستشرقين التخصمين في الفلسفة، ولعل أهمها الكتاب الضخم الذي صدرت ترجمته العربية في ثلاثة أجزاء تحت عنوان (فلسفة الفكر الديني بين المسيحية والإسلام)، وهو الكتاب الذي اشترك في تأليفه الفقيه بالفرنسية مع «لويس جاردنيه»،

رائد الدراما التلفزيونية الذي رحل نجاة !

تراكيبها المتنوعة في بوتقة هذا الجهاز الخفيف الذي يأكل زمن مبدعيه ومتلقيه في أن واحد . لا نجد في أعمال المرمداش التلفزيونية وعلى رأسها : «ثلاثية السافية» وهي مأخوذة عن رواية بذات الاسم للكاتب الروائي الراحل عبيد المتعم الصاوي ، بمسلسلاتها الطويلة ؛ ولا في ملحمة «أدم الشرقاوي» التلفزيونية بطولة الممثل الراحل عبد الله غيث ؛ مجرد سرد مرئى لأعمال روائية ، وإنما نجد بحثاً دائماً عن اللغة الدرامية الخاصة بالتمثيلية التلفزيونية ، وهي لغة تختلف عن لغة المسرح ولغة السينما ، وإن كانت تأخذ منهما عناصرها الأولية : الفكرة - الحدث المتطور - الصراع الدرامي - (أيما ساكن نوعه) - شروق المشاهد لمعرفة ما يدور أمام الحواظ وخلف الحرف والأسوار - وقبل كل شيء البحث عن مصداقية ما يقترحه الواقع الفني ومقتضى الحال الواقعي أي الواقع الحياتي بما فيه من أحداث . استعارة المسرح الحوار ، وزواج بينه وبين التعبير القريب السينمائي للوجه (كلوز/ أب) واللفتة المتوسطة واللغة العامة ، وهي عناصر أساسية في تقنيات اللغة الفيلمية .

الفن الإذاعي والمسرحي والتلفزيوني في «مسرح التلفزيون» كمشاهدة منهم للبحث عن طريق يمكنهم من خلاله العثور على شكل من أشكال «الدراما التلفزيونية» الخاصة . وفي السبعينيات تزايد عدد الفرق المسرحية التلفزيونية التي كانت تطمح إلى تقديم التراث المسرحي العالمي والمصري والعربي ، والأعمال الحديثة في أسرع وقت كعلاج لآفة المسرح آنذاك ، ولتدريب الفنانين والفنانيات على التعامل مع مقتضيات العمل التلفزيوني . وقد تلفف هذا المسرح الجديد بفرقه المتعددة كما هائلاً من الممثلين المؤهوبين وانصاف المؤهوبين ؛ وبالرغم من أن شروط العمل في التلفزيون لا تساعد على إنضاج المراهب والتمييز بينها ، فقد أثرت التجربة نغمة من الفنانين الحقيقيين الذين وصلوا طريقهم وقاموا بواجبهم في إرساء قواعد العمل التلفزيوني في مصر .

يتقدم نور المرمداش الصقوف في هذه الفترة الزمنية الصعبة ، ويسعى سعيًا حثيثاً بروعيه وفكره النابغ نحو البحث عن أصول لفنون العمل التلفزيوني الدرامي ، ويتقن عن مفردات جديدة لغة فنية نصب

كان نور المرمداش مثلاً ومربيًا لزميل من الفنانين والفنانيات : مسخرجهن وممثلين وكتاب سيناريو ، اختار من بين الوسائط الفنية أصعبها وأكثرها حاجة لتكوين «كادر» فني يقوم عمله على أسس سليمة ، فكان التلفزيون اختباراً وقدره في أن واحد . لم ينقطع انتفاعاً نهائياً عن التمثيل ، لكنه فضل السينما على المسرح حتى يظل قريباً من هذا الوسيط الجديد وهو «التلفزيون» بعد أن قدم عدداً من التجارب المسرحية الرائدة.

لقد استسلم للوسيط الجديد الذي كان يلثم كل شيء في جوفه : البشر المبدعين ، وساعات الإرسال الطويلة الجائعة التي لا تشبع من الزمن ، وتقنيات كانت تعمل في بدايات وجود التلفزيون ببطء ، وتمسرق حياة الفنانين وتمتص عرقهم اليومي من أجل إمتاع المشاهدين . نور المرمداش كان واحداً من أولئك الذي ضحوا بكل شيء من أجل هذا الجهاز المتواطئ مع الموت في سبيله الصمم مع الزمن .

اشتراك مع السيد بدير ومحمود السباع ومحمود بديع وغيرهم من رجالات

يحيى العلمي - محمد فاضل -
الشقنبري - إسماعيل عبد الحافظ
وغيرهم.

إن نور الميردانش لم يرحل ، فما تزال
أعماله مؤثرة نفادة وباقية كعلامات طريق
لجيل من الرواد نحن في أمس الحاجة إلى
اكتشافاتهم اليوم !

هنا عبد الفتاح

التلفزيوني الدراسي من أمثال : صلاح
الصعدي - زيزي مصطفى - أشرف عبد
الغفور - نور الشريف . واستعان بالفنانين
الكبار ليكتشفهم من جديد في التمثيلية
التلفزيونية أمثال : سميحة أيوب - محمود
مرسي - عبد الله غيث وغيرهم . ولا شك
أن نور الميردانش لعب دورا هاما في
التكوين الإبداعي لمخرجين كبار كانوا قد
ساهموا معه في عمله الإبداعي من أمثال :

والمرشد يصل بين الوسيطين في إبداع
فني متميز ، ويقدته الفنية الغائفة يخلق
من اللغتين (المسرح والسينما) لغة ثالثة
تعد خصيصا من أهم خصائص الفن
التلفزيوني ألا وهي الدراما التلفزيونية.

لقد كون نور الميردانش جيلا من
المثليين والمخرجين وكتاب السيناريو الذين
استطاعوا اليوم أن يحملوا راية الفن



رحيل القاص والروائي عبد الفتاح الجمل

عن مرضه شيئا ، وكان عزله
عن الناس منذ فترة زالت على
عشر سنوات ، ظل خلالها بعيداً
عن الأصدقاء والتجمعات الثقافية
يعيش وحيداً بلا زوجة أو ولد ،
حيث كان جيلنا كله في فترة ما
أخوه له وأصدقاء ، وكان لا
يخلو مكتبه المتواضع في جريدة
المساء عن الزوار ، الذين
يصلون إليه من كل مكان من
أثناء مصر عندما كانت جريدة
المساء وخاصة الصفحة التي



رحل منذ أيام قليلة الكاتب
والقاص الروائي عبد الفتاح
الجمل ، وكان رحيله بصورة
مفاجئة ، وغير متوقعة ، وتمثلت
المفاجأة في عدم انتشار أية
أخبار عن مرض عبد الفتاح
الجمل ، على غرار ما يحدث
في بعض الأحيان ، إذ تتناوب
الصحف على إذاعة ونشر
الأنباء عن صحة موضع الخبر
من مشاهير الأدباء. لكن عبد
الفتاح الجمل شاء ألا ينشر

كان يتولى «عبد الفتاح الجمل» الإشراف على تحريرها ، تلعب أهم دور فى حياتنا الثقافية فى ظل ما يتولون عنه الآن الانحلال ، فكانت صفحة «عبد الفتاح الجمل» فى المساء نافذة شديدة الأهمية وشديدة الخطورة ، فى تصوير كل ما هو جديد وجيد ، وربما يحمل رأى مختلفة بل ومعارضة ، كان «عبد الفتاح الجمل» فى ذلك الوقت هو الجندي المجهول أو المخرج شديد التواضع لضريبة الثقافة المصرية فى السنوات الأخيرة من الستينيات عبر ما نشرته هذه الصفحة لأسماء جديدة جداً نجدها الآن قد تريمت وأصبحت تمثل رموز الثقافة المصرية المعاصرة من الشعر الحديث ، والشعر العامى ، وحتى القصة القصيرة التى كانت متهمة فى ذلك الوقت ، خاصة فى اضطلاعها بالتعبير وإدانة كل ما هو سلبى فى دولة الثورة الومنية قبل ١٩٦٧ ، ويعددها ...

بل والأقلام الناقدة ، التى كانت لا تجد لها مكاناً فى الصحف الأخرى كنا نطالعها على صفحة «عبد الفتاح الجمل» ، التى انتهت فى العهود التالية ، حتى تقلص

دورها تدريجياً إلى أن تلاشى .. ومن هذه الأسماء الآن محمد إبراهيم أبو سنة وشوقي فهميم وعبد الرحمن الأنودى ، وسيد حجاب ، وصالح عيسى وسعيد عبد الباقي وزين العابدين فؤاد ، وعزت عامر وإبراهيم أصلان ، ومحمد مبروك والبساطى ، والغيطانى ، وعز الدين نجيب ، ومحمود يقشيش ، وخليل كلفت وعبد الرحمن أبو عوف ، وحسن عطية ووحيد حامد ، وكمال رمزى ، ويهيج اسماعيل ، ومحمد أبو دوحة وصبرى حافظ ، وسامى خشبة ، وفريدة النقاش ، وسليمان فياض ، وإبراهيم عبد المجيد ، وجميل عطية إبراهيم ، والقعيد ، ومستجاب ، والسيد سعيد ، وأحمد الشيخ ، ومحمد إبراهيم مبروك ، وأحمد هاشم الشريف ، ومحمود الوردانى ، وخيزرى شلبى ، وعيسى مطر ، وإبراهيم فتحى ، وحافظ رجب ومحمود حنفى ، وكمال عامر ، وبهاء طاهر ، وأحمد عنتر مصطفى ، والمنسى قنديل ، وسعيد الكفراوى ، وكاتب هذه

السطور ، وعشرات الأسماء الأخرى التى ربما تاهت من الذاكرة ... كانت رؤية وأصابع «عبد الفتاح الجمل» وراء إنساح الطريق ، وفتح النوافذ أمام هؤلاء ، لكى يصنعوا اسماءهم ويقدموا أعمالهم فى مراحل تكوينهم المبكرة ...

«عبد الفتاح الجمل الكاتب»

رجدبر بالذكر أن «عبد الفتاح الجمل» الكاتب كان له عقبه الخاص ، رغم قلة إنتاجه ، ولا يمكن أن ينسى القارئ تلك السمات الخاصة التى اتسم بها ، والتى تجلت فى كل أعماله ...

رواية الخوف ١٩٧٠

وسيرة الشيخ نصر الدين «جحا» ١٩٧٧

وأمنون وطواحين الهواء ١٩٧٩

رأفته محب ١٩٩٢

وحكايات أيوب التى كان يكتبها مسلسل فى فترة ما من فترات حياته ... وكان فى كل ذلك يصنع حياة خاصة داخل أعماله الفنية ، لا أقول عنها حياة بديلة ، بل

إنه وكما قال عنه الكاتب بدر الدين وكان يريد أن يمسك بالحياة ، وأن يصنع بالفن حياة موازية لها ، فكان هذا همه الأول ، ومقصده الأعلى.

وبذلك كانت أعماله شريحة حية من الحياة في بساطتها وبقارتها فأبطله هم الفلاسفون ، الذين سحرها بحب الحياة ، أو أنجذبوا إلى حب الحياة في تجديدها للزمن كل يوم ... وتحت تأثير ذلك الحب يصف قريته «محب» بقوله : «أبواب محب كالعيون ، تنفتح مع عين الشمس لحفلة إشراقها وعند الغروب تغمض الأبواب معها . طلّس من طلّوس محب لا تشذ عنه إلا في أربع .. موت ، أو فرح ، أو حريق ، أو سقوط جاموسة في بئر ساقية ، ولا خامس ...» فمن شدة حبه لقريته سبّر أغوارها ، وتوصل إلى أسرارها وخصائصاتها ، فأضاف إليها ، وكان تصويره لها قطعة من الفن القصصي والكتابي .

واللغة الخاصة

وجدير بالملاحظة أن «عبد

الفتاح الجمل» استخدم في كتابته لغة شديدة الخصوصية ، ومفردات شديدة الخصوصية ، حيث خلت لغته من العبارات القاموسية ، واللغة الفخمة الضخمة ، كانت لغته تقرب من لغة الحياة ، أو هي قطعة من الحياة ، لا تخلو من كلمات وعبارات عامية ، لكنها لم تكن العامية الدارجة المبتذلة .. كانت عامية خاصة داخل النسق ، الذي وضعها الكاتب داخله .. كما لم تكن اللغة الوسيط التي يمكن أن تنطق عامية وتكتب فصحي ، كما أنها لم تفقد ملامحها الفصيحة مع غناها وثرائها الكامل بالحياة ، وكان الكاتب يوماً يضعها داخل أقواس . كما لابد من تحديد الاختلاف بين استخداماته لتلك الكلمات واستخدامات «يحيى حلي» الذي كان كثير التنقيب عن الألفاظ الحية والجميلة ووضعها داخل أنساقه الخاصة كالدرر أو الطلى ، التي لابد أن تلفت النظر إليها ... فلكلمات الجمل لابد أن تأتي مشحونة بتيار غامض ، لكنه مؤثر على الروح والنفس ، لم تكن مجرد كلمات ، بل كانت تأتي داخل صورة حية بسيطة ربما تمر على المشاهد مرور الكرام

دون أن يلتفت إليها لكن عندما يطالعها القارئ ، فإنها تكون قد خرجت من حالتها المباشرة إلى حالة فنية جميلة لا يمكن أن ينساها القارئ ، لأنه يلمس تضاريس الصورة ، ويشم روائحها ، ويتذوق جوانبها وكأنه يتنقل بين الأرجاء التي يصورها له الكاتب ... وفي ذلك يكون الكاتب قد استنفر جميع الحواس لدى القارئ الذي انجذب إلى ما يقدمه الكاتب ، ويصل في درجة أنشغاله به إلى الدرجة ذاتها التي شغلت الكاتب .

وجدير بالملاحظة أن مثل تلك الكتابة ، لابد أن تكون قليلة مقلدة ، ولا يمكن أن يبدأها الكاتب إلا وخلاياه قد تشربت تجربته كاملة وتوحد معها وتداخل فيها ، وتساوى وجودها داخله مع وجوده المادي والروحي ... لذا كانت أعمال «عبد الفتاح الجمل» قليلة .. لكنها كانت مؤثرة وشديدة التأثير ، بمثل ما كان وجوده الصحافي والثقافي شديد الإشعاع والمضور على جيل كامل لا يمكن أن ينكره أحد مهما بعد العهد .

شمس الدين موسى

تكريم مصطفى سوييف فى آداب المنيا

السلام الشيخ بحثاً بعنوان مصطفى سوييف حضارة المنهج ومنهج الحضارة، وقدم د. فتحي الشرقاوى بحثاً بعنوان مصطفى سوييف العالم والعلم والمسئولية وقدم د. ممدوح صابر بحثاً حول سوييف وتاصيل الدراسة النفسية للتذوق الفنى وشارك أيضاً د. عبد الهادى الجوهري، د. طريف شوقي، د. عبد المنعم شحاتة، د. بركات حمزة، د. حسن أحمد عيسى، د. أسامة أبو سريع

ويوضح د. ممدوح صابر فى دراسته كيف أن د. سوييف قد قدم تصوراً خاصاً لعملية التذوق الفنى يتلام مع القانون الأساسى للإدراك وفحواه أن الإدراك يبدأ جمالياً ثم ينتقل إلى التفاصيل ثم ينتقل بعد ذلك إلى إدراك الكل إدراكاً واضحاً ثانياً كما يتفق هذا التصور أيضاً مع التصور الخاص بعملية الإبداع وهو التصور الذى يشير إلى أن اللوحة أو القصيدة تبدأ فى نفس الشاعر أو الفنان ككل سديمى غامض قبل أن تتفتح عن أجزائها من خلال جهود الفنان التعبيرية. ويذكر الباحث المراحل الرئيسية لخبرة التذوق من

اليوم العالم العظيم د. سوييف الأستاذ النابه ذا الأخلاق الرفيعة والنفس المطبقة التى صاغت لها الفضيلة، للتواضع فى غير تصنع فلقد عرف عنه الاستقامة سلوكاً ومنهجاً والصدق مع النفس ومع الغير والصلاية فى الحق والشجاعة فى إيذاء الرأى والأبوة الحانية وفى نهاية جلسة الاقتراح أهدى رئيس الجامعة درع الجامعة للدكتور سوييف كما قدم أبنائه من الأساتذة وأحفاده من المعيدى والطلاب شهادات تقدير له.

وقد انقسم المؤتمر إلى أربعة محاور للدراسات وهى « د. سوييف وفن الاستاذية، الآداب والمستقبل، الفنون والمستقبل، الدراسات الإنسانية والمستقبل، وأقيمت أمسياتان للشعر على هامش المؤتمر.

المحور الأول: د. سوييف وفن الاستاذية:

وقد ضم هذا المحور عشر دراسات حول د. سوييف، ومنهجه العلمى وشارك فيه د. مصرى حنورة ببحث حول «المتنوية واحتضان الإبداع» وقدم د. عبد

تحت رعاية د. جمال أبو المكارم رئيس جامعة المنيا ورئاسة د. مصرى حنورة عميد كلية الآداب عقد بقاعة طه حسين المؤتمر الرابع لآداب المنيا ومؤتمر طه حسين سابقاً» فى الفترة من ١٨: ٢١ ديسمبر تحت شعار «دور الآداب والفنون والعلم الإنسانية فى حل مشكلات المستقبل.

وفى كلمات الاقتراح شارك د. جمال أبو المكارم ود. مصرى حنورة واللواء عبد الحميد بدوى محافظ المنيا فى تكريم العالم الراحل د. مصطفى سوييف الذى أثرنا بالعشرات من الكتب والدراسات والتقارير العلمية فى شتى ميادين علم النفس وأثرى الدوريات العالمية بعشرات الدراسات المنشورة بالإنجليزية والإسبانية وعدد من اللغات - حيث قال د. حنورة «يسعدنى أن يكون بيننا اليوم واحد من أبرز من أنجبتهم مدرسة طه حسين التنويرية وهو الأستاذ د. مصطفى سوييف رائد دراسات الإبداع والتذوق الفنى فى مصر والعالم العربى وقال د. جمال أبو المكارم رئيس الجامعة «إننا نكرم

وجهة نظر سوييف وهى ثلاث مراحل: الأولى تبدأ عند تلاوة القصيدة وتنتهى بانتهائها، وفيها نتلقى الآثار المباشرة للتبوهات الحسية والتصويرية المختلفة التى تبثها القصيدة، والمرحلة الثانية تتجمع نخبة من الآثار التى تلقيناها فى المرحلة السابقة وتحاول أن تنتظم فى بناء على درجة معينة من التماسك سمى سوييف الأثر اللاحق للقصيدة أما المرحلة الثالثة فهى مرحلة التهيز وهى جانبان جانب سلبي وهو الامتناع عن دخول فى خبرات جديدة والاكتفاء بالآثار الناتجة فى المرحلة الثانية والجانب الإيجابى هو حالة وجدانية هادئة تشد بنا إلى توضيح معالم القصيدة وتذوقها بالتفصيل.

ويعرض د. مصرى حنورة الدراسة الأولى التى أقدم عليها د. سوييف فى دراسة العملية الإبداعية وخاصة فى الشعر وكيف أنه قام برحلة شاقة تمتد من جهود أبى هلال العسكري حتى آخر مبدعينا المعاصرين واستخلص العام من المتناثر والكلى من الجزئى والتفريق بين الشك واليقين وكان هذا المسلك المنهجى حتى إجراء دراسة سوييف محفوظاً بالخاطر وقد بدأ دراسته بتكوين عدد من الأسئلة طرحها على

المبدعين مكتوبة حول ظروف وملابسات عملية إبداع القصيدة وجاءت الردود أقل مما كان متوقفاً ومع ذلك بلورت له عدداً من الأفكار حول عملية الإبداع وكذلك قام بدراسة مسودات شعرية لبعض قصائد الشعراء منهم عبد الرحمن الشوقاوى وقام بتحليل عدة اعترافات لشعراء ومبدعين مصريين وعرب وأجانب وقد عمل د. سوييف فى دراسته الأولى على عدة نتائج منها أن القصيدة لا تنشأ من الفراغ ولا تبنى لحظة بل إن العمل الفنى يعتمد على تراث ضخم من المشاعر والذكريات ينصهر فى بوتقة، كذلك فإن فعل الإبداع يحتاج إلى سياق ذهنى ووجدانى واجتماعى وجمالى كذلك إن الشاعر يتميز بقدرات أو خصائص معينة لا تتوفر لغيره من المبدعين. وقد توصلت الدراسة إلى أن القصيدة التى يبدعها الشاعر لا ينتجها على النحو الذى نژدى به أعمالنا اليومية كما أن الجانب التلقائى يلعب دوراً مهماً فى القصيدة وليست النية الحسنة بكافية لإبداع العمل.. الفنى.

أما بقية الدراسات فقد تناولت د. سوييف بدوره فى تنشئة جيل من الباحثين الجادين كذلك دوره وحوته

فى دراسة ظاهرة انتشار المخدرات والوقوف عليها وأهم بحوثه الجادة

المحور الثانى: الفنون المستقبل

وقد نوقش فى المؤتمر عشرون بحثاً حول الفنون والمستقبل تناولت دور التربية الفنية كعنصر فعال، وأثر التلوث البصري على الذوق العام، وضرورة تحديث المناهج فى العمارة وأثر الفن على الفرد والمجتمع وتناولت الدراسات أيضاً أنواع الفنون التشكيلية وعلاقتها بالمستقبل مثل الجرافيك، التصوير الجدارى، فن الطباعة بالشاشة الحرارية واستخدامه فى السياحة وفنون إخراج الكتاب العربى فى عصر الكمبيوتر والنحت المعاصر ودوره فى تجسيم المدن وفن الموسيقى وأثره فى رقى الذوق العام.

وقد شارك فى هذا المحور عشرون باحثاً هم الدكتوراه حمدي أحمد عبد الله، منحت الجيار، سعيد عشاوى، فتحى أحمد محمود، وفاء عمر، أحمد خليل محمد، السيد جمال، السيد صالح، سعيد على، صالح محمد، مجدى سيد، محمد أشرف، محمد عبد الحفيظ، محمود عبد الحليم، محمد بن محمد، منصور

إبراهيم، محمد عبد الله، منى
السمودي، عبد الحميد توفيق زكى
المحور الثالث: الآداب
والمستقبل:

أما محور الآداب والمستقبل فقد
كان انصبغ للمحاور من حيث
اختيار الباحثين وما قدموه من نتاج
لم يرق إلى مستوى البحوث العلمية
المقدمة فى المؤتمر وإنما توزع إلى
بيانات ضد الحداثة فى مؤتمر
يتحدث عن المستقبل.
نقطة ضعف تحسب على
معدى المؤتمر.

وقد أقيمت امسيتين للشعر
القيت فيها أكثر من ثلاثين قصيدة
لم يتميز فيها سوى بضعة شعراء، لا
يتعدون أصابع اليد الواحدة وانتهت
امسيات الشعر بفضيحة ليلية حيث
قام أحد الشعراء للضيوف بسرقة
قصيدة والقاما فما كان من كاتب
هذه السطور سوى أن قاطعه وأكمل
القصيدة بدلاً منه وأوضح للجميع
أن القصيدة مسروقة وأنها سبق
نشرها فى مجلة الثقافة فى
السبعينيات وأعيد نشرها فى مجلة
العربية عام ١٩٨٧ والقيت فى أكثر
من مهرجان.

وتبقى كلمة:

إن ما قلته فى شأن التروسلات
الآتية أو امسيات الشعر لا يقل
أبدأً من الجهد المبذول فى الإعداد
للمؤتمر من حيث كم الدراسات
العميقة وطبع الأبحاث فى أربعة
مجلات والاحتفاء بالفاكتور مصطفى
سوييف. شكراً لكل من د. مصرى
جنورة، د. جمال التلاوى، د. كامل
الصاوى، د. سامية شواتى، ميلاد
خليل.

أشرفه أبو جليل



«أرض الأحلام»

يفوز بجائزة جمعية النقاد

فاز فيلم «أرض الأحلام»
للمخرج الفنان داود عبد السيد
بجائزة جمعية نقاد السينما لأحسن
فيلم روائى مصرى عرض عام
١٩٩٣. وقد دارت مساء ٣٠ يناير
الماضى - مناقشات جادة استمرت
نحو خمس ساعات حول العام
السينمائى ككل، وأهم أفلامه

ومختلف ظواهره وعلامه الرئيسية،
والقضايا التى اثارها السينما ذلك
العام باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من
الثقافة الوطنية للامة..

منحت الجمعية كذلك جائزة
خاصة لفيلم «هرسيس» إخراج
يسرى نصر الله، وجائزتها

لأحسن فيلم اجنبى عرض فى مصر
عام ١٩٩٣ للفيلم الاسترالى «جنون
الرقص» (أو قاعة للرقص فقط)
إخراج باز ليهيرمان. وكان الفيلم
الذى نال بقره فى كلتا الجائزتين
جائزة أحسن فيلم والجائزة الخاصة
هو فيلم «ليه يا بنفسيج» إخراج
رضوان الكاشف (فى الجائزة

الرئيسية حصل على خمسة أصوات مقابل سبعة «الأرض الاحلام» وفي الجائزة الخاصة حصل على ستة أصوات مقابل احد عشر صوتاً «موسيس» وفي كليهما جاء في المرتبة التالية مباشرة..

وقد صفت أفلام العام ومجموعها (٥٣) إلى حوالى خمسة عشر فيلماً، ثم أجريت تصفية ثانية استبقيت منها سبعة أفلام تركزت حولها المناقشة، وهى أرض الاحلام، ليه يا بنفسي، أمريكا شيكا بيكا، حب فى الثلاثية، مرسيس، ثلاثة على الطريق، ضحك ولعب وجد وحب.

وكانت أول مالت نظر المناقشين أن أربعة أفلام من سبعة تنصدر الإنتاج السينمائى هذا لخرجين جدد يقدمون أفلامهم لأول مرة !! وهذه ظاهرة إيجابية وتعتبر عن حيوية السينما المصرية المعاصرة رغم كل ما يواجهها من مشكلات ومصعوبات ورغم غلبة السطوى والتجارى على الإنتاج.

وقد كان هذا وراء اقتراح للنادد عضو لجنة التحكيم سمير فريد بأن تمنح الجائزة الخاصة الاستثنائية للأفلام الأربعة الأولى لخرجيها (ليه يا بنفسي - حب فى الثلاثية - ثلاثة على الطريق - ضحك ولعب ..) ولكن البعض رأى أن هذا غير مسبق وفق تقاليد

المسابقة، ثم أن فيلم «مرسيدس» الفائز بالجائزة هو الفيلم الثانى لخرجه. وقد اعتبر فوزه بها تحية للجيل الجديد فى السينمائيين المصريين، وقد ظهر من خلال النقاش أن الإنتاج السينمائى الجاد أخذ فى التطور والتقدم رغم أن حجمه محدود، أما أزمة السينما التى يتحدثون عنها فهى أزمة الأعمال المتداعية التجارية التى تزداد تخطفاً يوماً عن يوم حتى على المستوى الحرفى البحت.

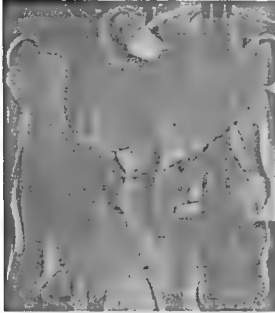
وتل نتائج المسابقة على أن النقاد منحوا جوائزهم لأبعد الأفلام عن النزعة التجارية، وأبعدما عن احتفاء الإعلام السائد وأقلها حظاً من حيث المكوث فى دور العرض. وليس معنى ذلك أن نوق النقاد على خصام تام مع ذوق الجمهور، فقد نجح جماهيرياً «ليه يا بنفسي» الذى احتفل به النقاد، كما لم يفت العديد من النقاد الاعتداد بالنجاح الجماهيرى لفيلم مثل «ثلاثة على الطريق» (هذا النجاح غير المحدود... وربما غير المفهوم كما قيل) وإن تحفظ البعض على هذا الفيلم أو رفضه بشدة، وأبدى البعض الآخر تقديره به بل إعجابه به.

أما ما ايتسر حقاً هو مناقشة الفيلم الأجنبى، وقد فاز بجائزته فيلم «جنون الرقص» بفارق ضئيل

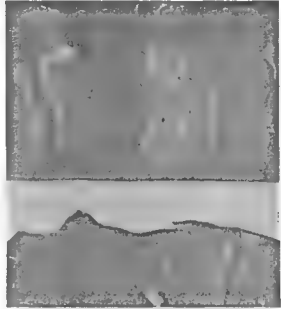
للغاية مع فيلم «ديف» الذى عرض فى مصر بعنوان «موسيس بالصديقة» إخراج إيفان ريتمان، والذى كان يستحق الجائزة بجدارة وبدون منافس، وهو فى تقديرنا يكمل مثلثاً معاصراً فى السينما السياسية الراقية قدمتها السينما الأمريكية (أو الجانب المضئ من هذه السينما).. مع «من قتل كيندى؟» و «مالكولم اكس» .. كما أن «ديف» هو تحية وتمجيد للإنسان العادى وقدراته وتأكيد على أن من يجلسون على قمة السلطة هم فى أحيان كثيرة آخر من يصلحون لها، على الأقل مقارنة مع المواطن العادى، والفيلم يقرر بصراحة وبشجاعة وبساسة معاً - بل فى قالب عام كوميدى وذى طابع شعبى - أن ذلك هو حال أمريكا وسلطانها ومن يترأسها فى عصرنا. ولكن العاطفة غلبت البعض فى خاتمة نقاش كان معظمه جيداً وجاداً، فمنحوا الجائزة لفيلم «جنون الرقص» الذى لا يعدو أن يكون فيلماً تقليدياً جذاباً، وكانت ميزته الرئيسية لديهم أنه استرالى أو بالأحرى غير أمريكى، وقد غاظهم - بحق - أن الكثرة الغالبة من الأفلام الأجنبية التى عرضت فى مصر عام ١٩٩٣، وبكل عام، هى «أفلام أمريكية» !!

محمد بدر الدين

معرض سامح الميرغني



النظام العالمي الجديد - زيت على قوالب - ١٢٠ × ١٤٠ سم - ١٩٩١



فتاة العتية - زيت على قوالب - ١٢٠ × ١٤٠ سم - ١٩٩٢

المعادل البصري لما يمانيه الإنسان من ضغوط واقعية واجتماعية وما يحسه من عجز إزاء سائر أنواع القمع في المجتمع المعاصر.

هذا الإحساس بالبتير وعدم الاكتمال يجعل سامح الميرغني تعبر عنه للوحة التي جعل فيها. الجسد متقوقعا كما لو كان في صندوق مسيج يمثل حاد الزوايا يحول بينه، وبين الأفق الرحب.

أبراهيم فارس

السمات التشكيلية.

تلمح في لوحات سامح الميرغني أن الجسد بصركته وجليته وصراعه مع الحياة في أوضاعه المختلفة هو القاسم المشترك في كل لوحاته تقريباً، بل هو الأصل في كل لوحات المعرض، مما يعطي مؤشراً على اهتمام سامح الميرغني بالقيمة التشكيلية للجسم البشري عنده دائماً غير مكتمل... كما أنه غالباً مشوه وكان هذا التشوه هو

في المعرض الأخير للفنان سامح الميرغني باتيابه القاهرة ، يتوقف المشاهد عند تشكيلاته اللونية، والفنان هنا لا يستخدم كثيراً الألوان الأصلية بصناعتها وهدتها ، بل هو يميل إلى الألوان الهادئة ، إلى الرمادي مثلاً والبيج والبني والرمصاصي .. الخ .. مما يعطي إحساساً عاماً بالحركة الناعمة ويجعل الحدود والفوارق تتلاشى . فاللون مرتبط باللون الآخر ومتشابه معه ومتشابه أيضاً في كثير من

عرض للعدد الصادر من
مجلة «المدى» السورية
العدد الخامس ، فبراير ١٩٩٤



خضم جلها الحيوي ، حيث تتنافس ، وتتصارع ، آراء وأفكار ، وتوجهات . مثقفو مصر ، ومبدعوها ، هؤلاء التعلقون بالنور ، يفضون ، مثل بلعم ، معركة الخيار بين التقدم والإحجام ، بين مستقبل آتٍ وسالف هالكٍ مهلك . «المدى» مع مثقفي مصر ، ومبدعيها . مع مصر الكبيرة».

ويشتمل الملف أولاً ، على مقالة ليوسف القعيد تحت عنوان ، اكتشاف مصر ، يتناول فيها حاجز القاهرة ، الآن ، القاهرة كمدنية ، والتغيرات المختلفة التي لحقت بها في نصف القرن المنصرم ، وعلاقة ذلك بالتماقب السياسي والأيدولوجي على مصر / القاهرة .

ولعل غلبة الانطباعات والسيرية الذاتية والحنين السياسي في المقالة قد حرم القارئ من الكثير من التفاصيل المختلفة التي ألت بمدينة القاهرة وأصابتها بالكثير من الأمراض الحضارية والحضرية ، والتي برزت معالمها الكثيرة ، الآن من خلال المناطق الهامشية والأصوات الكثيرة

لتربطة بالثقافة العربية - ويشتمل العدد على ملف كامل يتناول ملامح الأدب والفن المصريين المعاصرين ، يقدمه أيضاً الشاعر الكبير سعدى يوسف بكلمات رفيعة ولحات دافئة وهذه نقحة ذكية من أرض الكنانة، مصر الكبيرة ، بمبدعيها وأملها ، مصر المكان والمكانة ، التي تُعجز أيُّ ملفٍ عن لُفها . إن «المدى» ، وهي تعتزُّ باستضافة مبدعين من مصر في عددها هذا ، ستواصل الارتباط بالمشهد الثقافي المصري ، نصاً ومتابعة وتعاوناً ، فالقاهرة ليست عاصمتنا الكبرى فحسب ، القاهرة كانت ، على النوام ، عنوان دخولنا إلى روح العصر ، في مفاصل أساسية من تاريخنا . وهي الآن في

من ثبات ، أنه في ظل حالة الضعف العربي بمستوياته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، يبقى للدور الثقافي والفكري أهميته القصوى في العمل على تدعيم التواصل العربي من ناحية ، وتجاوز حالة التردى هذه من ناحية أخرى .

يبرز الدور الهام والحيوي الذي يجب أن يضطلع به المثقفون والمفكرين والمبدعون في كافة أنحاء العالم العربي ، متجاوزين بذلك الحدود الجغرافية ، والدعوى السياسية ، والأهواء الأيدولوجية ، واضعين نصب أعينهم خدمة الثقافة والذكر والإبداع ، ومصالح وطنهم العربي الكبير . وفي هذا الإطار تبدو أهمية العدد الصادر من مجلة المدى السورية ، التي يرأس تحريرها الشاعر العراقي سمعدي يوسف ، الذي يؤكد في افتتاحية العدد المخاطر الجمة التي تواجه الثقافة العربية، وما يستدعيه ذلك من ضرورة تواصل النشطاء العلمي من جانب المثقفين لدرء هذه الأخطار، ومواجهة الخسائر المتلاحقة

التي تنادى بإعادة بناء هذه المناطق والافتقار بها.

على ذلك ندوة العدد والتي جاءت تحت عنوان «حاضر الشعر في مصر» والتي عقدت في مقر مجلة «إبداع» القاهرية ، بحضور الشعراء ، حسن طلب ، أمجد ريان ، وليد منير ، ماجد يوسف ، محمود نسيم ، فتحي عبد الله ، أمل جمال الدين ، وشعبان يوسف الذي أهدى ورقة الحوار وقام بإدارة الندوة.

وتركزت المناقشات في الندوة حول النقاط التالية :

- استعراض خصائص تطور حركة الشعر في مصر في العشرين عاماً المنصرمة.
- تناول مفهوم الشعر بشقيه الجمالي والفكري .
- إعادة فهم تجربة شعر السبعينيات وإمالة النكلام عما أغفل منها وما تم تجهيله.

ولقد أكدت الندوة عدة نتائج أو محطات للوقوف ، يجب التمثل عندها عند تناول تجربة شعر السبعينيات.

فأولاً أكد الشعراء على ضرورة توضيق نطاق تناول تجربة شعر السبعينيات في إطار حضرة الشعر

والمفهوم الشعري . حتى لا يتحول ما هو جمالي وإبداعي إلى ما هو سياسي وأيديولوجي.

وثانياً : أكد الشعراء تواصل التجارب الشعرية في مصر وتأسيس بعضها على البعض الآخر. مع الأخذ في الاعتبار النسبية الخاصة بكل تجربة من ناحية ، والنسبية الخاصة بكل شاعر على هدة داخل التجربة ذاتها.

وأخيراً : أكد الشعراء الدور الذي قامت به تجربة شعر السبعينيات وخصوصاً في تمديدية النص وبراء اللغة المرتبطة به ، والتي حوالت النص الشعري إلى مقارب للبيئة الاجتماعية وغير مفارق لها ، وفي هذا الإطار يؤكد الشعراء ضرورة وضع التجربة في نطاقها الشعري وتقييمها كمنتج إبداعي بشكل موضوعي ، وبدون إضفاء أية جوانب تقييمية عليها.

ويضم الملف بعد ذلك نصراً إبداعية في الشعر لبعض الشعراء المصريين. كما يضم ملفاً للقصة القصيرة المصرية يشمل القصصين، «إدوار الخراطه، سيد الوكيل، سيد عبد الخالق، ناصر البدرى، عبد الناصر حنفي، نجلاء علام، جمال زكي مقار، يوسف أبو رية، سعيد الكفراوي، كمال عبد

السميح، نعمات الجبيري، عبد الحكيم حيدر، ولم يغب المسرح عن هذا الملف ، حيث جاء ممثلاً في مسرحية «تحت التهديد» ومسى مسرحية من فصل واحد للكاتب «محمد أبو العلا السلاوموني».

وفي إطار الفن التشكيلي جاءت مقالة الناقد «إدوار الخراطه» ، «تحويلات المستحيل» (١٩٩٣) ، والتي تناول فيها بالنقد والتحليل مائيات «عدلى بركات الله» لتضيف لمسة إبداعية جميلة إلى الملف.

وأخيراً تأتي في النهاية ، رسالة القاهرة ، التي أعدها الشاعر شعيبان يوسف ، تحت عنوان التقرير الثقافي ، والتي اشتملت على ثلاثة أعداد خاصة بعام ١٩٩٣ ، أولها مهرجان الشعر العربي الذي عقد في القاهرة في يوم ٢٦ أكتوبر ١٩٩٣ ، وثانيها قضية نصر حامد أبو زيد ، وثالثها ما حدث في مجلس الشعب من استجواب شديد للجنة لوزير الثقافة .

ويؤخذ على هذا التقرير ارتباطه بالربيع الأخير من عام ١٩٩٣ ، وعدم وقوفه على الكثير من الأحداث الثقافية في مصر خلال العام المنصرم ، تشمل الموسيقى والمسرح والأوبرا والسنيما .

صالح سليمان عبد العظيم



المكتبة العربية

كريم عبد السلام

علم الجمال عند أدورنو

التاريخي لمعنى التنوير المرتبط بمواجهة كل دوجماطيقية في الفكر والسلوك، هذا المناخ يشبه إلى حد كبير الظروف التي دفعت «أدورنو» لتقديم نقده لعقلانية التنوير والعقلانية الأوروبية عامة، ويتكرر الأمر عبر ظواهر أخرى كالعودة إلى الحداثة في الفكر والإبداع العربيين وما علق بهما من ضبابية وتعتميت نتيجة لعدم إدراك أبعادها الحقيقية. لقد فصل المصطلح (الشعار) عن الجوانب الحياتية الأخرى الفاعلة في المشروع الثقافي كالحرية الفردية وحق النقد.

العام للمفكر في مجال الفن والخبرة الجمالية.

يصدر رمضان بسطاويسي كتابه بمجموعة من الأسئلة، التي تُعد إجاباتها محصلة للفصول المتكون منها الكتاب، وأول هذه الأسئلة يبحث في سببية اصطلاحه بتقديم «أدورنو».

يرى المؤلف أن الدعوة من أجل التنوير تتزايد في الوقت الحاضر دون الوعي بضرورة توافر الشروط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لتحقيق التنوير المشار إليه، حيث تتم الدعوة للشعار مع إغفال المفهوم

يتصدي المؤلف، الدكتور رمضان بسطاويسي في هذا الكتاب لعرض وتحليل النتاج الفكري لأحد أعمدة مدرسة فرانكفورت (تيودور أدورنو) وذلك كفرض أساسي للكتاب يقتزن بفرض ثانوي وهو التعريف بالمدرسة، والنظرية النقدية عامة، ومدى مساهمتها مع الاتجاهات الفكرية المعاصرة في إعادة تعريف الفلسفة، وإحراز مزيد من التخصص والاستقلالية لفروع كانت مُدمجة في إطار النظرية الجمالية، التي كانت بدورها تطبيقاً للمنهج

يُعدُّ الفصل الأول من الكتاب بمثابة تمهيد لعرض فلسفة أدورنو النقدية، وهو الحور الذي يشغله الفصل الثاني. ففي الفصل الأول يتناول المؤلف أهم الاتجاهات الجمالية في القرن العشرين، تلك التي طبعَت الفكر الفلسفي المعاصر بطابعها وخلقت مناخاً عاماً يُطلق عليه «العصر الجمالي» كبديل عن الأيديولوجيا التي انتهت عصرها وصارت نوعاً من التفكير التبسيطي يفتزل علاقات الموضوع المدروس في عناصر محدّدة ويقوم على افتراض مُسبق.

فلسفة نقدية

في الفصل الثاني يشير المؤلف - عبر تحليله لأهم مؤلفات أدورنو (جدل السلب - جدل التنوير) إلى نزوعه الربط بين مختلف أشكال التحكم والسيطرة في العصر الحديث مثل سيطرة الإنسان على الطبيعة، وسيطرة الإنسان على الإنسان، كتحكم المجتمع في الفرد عن طريق وسائل الاتصال والتكنولوجيا الحديثة.

في «جدل التنوير» وهو عمل مشترك مع «هوركهايمر»، يسعى المؤلفان لتوضيح الفلسفة الأسطورية والقمعية - على حد سواء - للعقلانية

الأوروبية منذ أن تطورت بدءاً من عصر التنوير، وكيف أن العقلانية تنبع من الأسطورة، ومن سيطرة الإنسان على الطبيعة، أو إعادة تشكيل الطبيعة وفقاً لرؤية الإنسان بجعلها أداةً ووسيلةً لأغراضه، وكيف أن الإنسان المعاصر سار على خطى الإنسان البدائي نفسها، مع استبدال المؤسسات بالطبيعة، فالعقل التنويري يكون أسطوريته الجديدة بتبني مفاهيم المؤسسة التي تتخذ أداة لتحقيق مصالحها بدلاً من تأمل هذه المفاهيم وتحليلها ونقدها.

وفي «جدل السلب» يشير المؤلف إلى تناول أدورنو للفلسفات المعاصرة بالنقد، فهو يتناول الوضعية كنظام مفهومي للمعرفة من زاوية التزامها بالواقع في صورته القاسمة بين أن تتطرق للإمكانات التي قد تكون كامنة في هذا الواقع، وبالتالي فهي تتركس لما هو قائم، كما يتناول العقل التماثلي عبر طرح المثالية الألمانية (كانت - هيجل) التي صورت الحقيقة على أنها وحدة بين الذات والموضوع؛ فيقترح منطقاً للتفكيك كبديل عن الترتيب التماثلي مستخدماً في ذلك من «هيجل» بالاستعانة بمفهوم التنقي في الجدل الهيجلي، ومستفيداً من «هوسرل»

أيضاً على رؤيته لعلاقة الذات بالموضوع، التي تتحرك عن التماثل إلى عدم التماثل، بين أن يلخّذ موقفاً ينحاز إلى الفردية في مقابل كَلْيَة «هيجل»، بل ينحو إلى موقف وسط بين الموقف الكلي الهيجلي وفردية «كيرلجارد» (البديل المقابل) عن طريق نقد مفهوم العقل السائد، ويورد رمضان بسطاوي يسي أربع نقاط أساسية تميز منهج «أدورنو» الفلسفي.

* العقلانية وهي نقد العقل لذاته دائماً من موقع مستقل.

* السلب، فالفلسفة لديه هي تفكير بالسلب، وتستمد شرعيتها من سلب الواقع لثباته.

* الوسائط، حيث يتم تجاوز نقد المفاهيم التي يتركز إليها المجتمع إلى نقد الوسائط الثقافية التي تعبر عن صورة الحياة اليومية.

* المادية بإعادة نقد الماركسية من الداخل حيث تشير كل واقعة مادية إلى عناصر فكرية.

للتظيرة الجمالية

يقوم المؤلف في للفصل الرابع بعرض كتاب «أدورنو» «النظرية الجمالية»، الذي لم يترجم إلى العربية، مشيراً إلى كون هذا الكتاب

يمثل المرحلة الثالثة في السياق الفكري لأدورنو، يعيد المرحلتين الأولى والثانية، حيث قَدِّم في الأولى نقداً لمفهوم التنوير ومفهوم العقل في الحضارة المعاصرة، كما قَدِّم في المرحلة الثانية منهجاً المعروف به (جدل السُّلْب).

إن موقع النظرية الجمالية من مشروع «أدورنو» الفلسفي، يعتبر نتيجة لهذا المشروع، فهو يرى أن الفن باعتباره مجالاً وحيداً يمكن عن طريقه الإفلات من العقل الآداتي والعقل التماثلي لكونه يخلق واقعاً خاصاً يعتمد في بنيته على التخيل، بينما يعتمد الواقع اليومي على المردود، كما يحدد أهمية العمل الفني في كشفه للمقموع والمكبوت في الحياة الإنسانية مميّزاً بين نوعين من الفن:

- الفن السوفسطائي، الذي يعتمد وسيلة إيديولوجية التبرير الحياة من خلال الوسائل والأشكال والأدوات الفنية.

- الفن الحقيقي، وهو يمثل قوة الاحتجاج ضد ما هو قائم.

الفصل الخامس والأخير من الكتاب يخصصه المؤلف لمررض تطبيقات الأسس النظرية الخاصة برؤية «أدورنو» الجمالية، وذلك في

ميادين الفنون المختلفة، حيث يطلق على هذه التطبيقات «النقد الجمالي» معرّفاً إياه بـ:

«ما يستند على أسس جنالية عامة، ناطراً للعمل الفني كعمل مستقل ومتمايز عن الواقع، مشبهاً إلى تأكيد «أدورنو» على المسافة الجمالية التي يرفض التخلي عنها لصالح ما يُسمى بالاتصال الجماهيري، فهو يرى أن أي تنازل من الفنان بغية إحراز نوع من العلاقة مع الجماهير إنما هو تنازل لصالح التبادل السلعي لأنها تحول العمل الفني إلى سلطة قابلة للتسويق.

وتتكوّن الخاتمة التي يُدكّل بها الكتاب من ثلاثة مساور هامة يتم خلالها تناول موقف «أدورنو» من مفهوم الحداثة، فيبدأ بمصّصان بسطواويسى يعرض الفهم المفلوط للحداثة في الخطاب العربي بشقيّه النظري والإبداعي، ثم يعرّج على نقد «أدورنو» لمفهوم الحداثة في الإنتاج الفني ونقده للحداثة في مفاهيمها الأخرى، التكنولوجيا والاجتماعي والسياسي، فتعبيره «صناعة الثقافة» إنما يشير إلى دور التكنولوجيا في تحويل الأدب للتمييز إلى أداة لترسيخ صورة المجتمع

الاستهلاكي، فالعمل الأدبي يفقد قدره لصالح قدرته على العرض، مما يمكن من استخدامه في المجالات النفعية.

الراءة النقدية لفكر «أدورنو» الجمالي هي محتوى المحور الثاني من الخاتمة بينما اشتمل المحور الثالث والأخير على نصوص مختارة من كتاب «أدورنو» [نظرية الاستقطيها]. وتتخلص أهم المأخذ النقدية على فكر «أدورنو» والتي يوردها المؤلف في النقاط التالية:

- أنها قدمت تحليلاً نقدياً لعصرنا الحاضر دون أن تتطرق للمستقبل أو محاولة تقديم تصور له.

- عجز «أدورنو» عن ترجمة منهجية الجمالي إلى أدوات إجرائية يمكن استخدامها في تحليل النصوص حيث يغلب الطابع الانطباعي الذاتي على بعض التفسيرات.

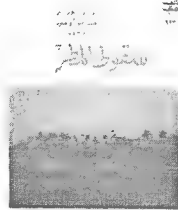
- تجاهل عملية التناص ودرها في تكوين العمل الفني، بل إعمال قضية نشأة الفن بشكل عام باعتبار سؤال النشأة سؤالاً مزيفاً.

- تحمسه للفن الغامض كنقد للمجتمع بينما هو في حقيقة الأمر نتاج لاجتمع السوق أور د فعل له.

« سقوط المطر »

رحلة في عالم القصة القصيرة المترجمة

بيضاء مهاجرة تتمتع بالثراء حيث تمتلك المزارع ومناجم الذهب ويعمل لديها الكثير من العمال السود من سكان البلاد الأصليين، والقصة الثالثة هي قصة الكاتب الروسي (بورييس يكييموف) تحت عنوان (سلام كل هذا البكاء؟) وولد يكييموف في عام ١٩٢٨ والقصة الرابعة هي قصة «السادة اليابانيون الخفيون» للكاتب الإنجليزي المعروف (جراهام جرين ١٩٠٤ - ١٩٩١) والقصة الخامسة هي قصة «ميريام» للكاتب الأمريكي (ترومان كابوت) المولود في عام ١٩٢٤ والذي يتميز أسلوبه بالدقة والوقفة في أن واحد ويعبر بعمق عن



النمل الأبيض» للكاتبة (نادين جورديمر) الحائزة على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٩١م والمولودة في عام ١٩٢٣ بجنوب أفريقيا والتي تنحدر من أسرة

«سقوط المطر» مجموعة قصصية تحتوي على سبعة نصوص مترجمة عن اللغة الإنجليزية صدرت في سلسلة الألف كتاب الثاني تحت رقم (١٢٣) للمترجم القاص «سمير أبو الفتوح» والقصص السبع لثلاث كاتبات وثلاثة كتاب من ثلاث قارات هي أفريقيا وأوروبا وأمريكا الشمالية، القصة الأولى في ترتيب المجموعة هي «سقوط المطر» للكاتبة الكينية (جريس أوجوت) المولودة في عام ١٩٢٠م والتي تنطوي كتاباتها في الرواية والقصة القصيرة على شاعرية جذابة ومؤثرة، والقصة الثانية «مستعمرة

روح البراة والبسلة الإنسانية في عافية عذبة وانطلاق خيال، ثم تأتي القصة التي الأخيرتان صالحتان به يا عزيزي القارئ مستشارين، للكتابة الأمريكية (شيمولي جاكسون) ١٩١٩ - ١٩٦٥) التي تهتم باستجلاء المشاعر الكبيرة داخل النفس البشرية المضطربة والتي تنطوي عليها ضروب النشاط الإنساني ولذا تتسم قصصها بالثورة والفرابة.

نحن إذن أمام رحلة في عالم القصة القصيرة لثلاث قارات من بنيان المعاصرة وبما يلتفت النظر أن هذه الأعمال الأدبية تكاد تنطق بهجوم ومشكلات الواقع والحياة والناس في كل قارة، فكارثة الجفاف في شرق أفريقيا تمنع أحداث قصة «سقوط المطر» وتلقي بظلالها على مصائر شخصيات القصة فزعيم القبيلة (لاونجو) أصابه الهزال المستمر بسبب شكايات الناس له فامسألتهم تملأ الدنيا : نفقت الماشية، المرات يفنك بالأطفال الهلاك قادم، وهو يناشد الله كل يوم عن طريق روح الأسلاف لعلها تتجيبهم من كربهم العظيم، لقد كان (لاونجو) يجب شعبه (الليو)

والقسم على التضحية في سبيل إنقاذهم وأقد طلبة (صانع المطر) بالإنسان وتقديم ابنته الحبيبة (أوغاندا) قرينا لرحل البحر حتى يسقط المطر ويستسلم الزعيم وتمحب (أوغاندا) لتضحي بنفسها ولكن (أوسيندا) حبيبها الشاب ينقذها ويعطى لانتصار الحب على الخرافة وحينئذ ينبعث ويمض ضوء ياهو وينهر المطر لينقذ الحياة.

إن الأب يقدم أصدق شهادة على الواقع والناس ومسيرة الحياة ، وينطبق ذلك على قصة «مستعمرة النمل الأبيض» حيث تلمح (نادين جورديمر في فنية محكمة الصياغة وبقيقة البناء والتعبير تغفل الفكرة العنصرية داخل نفوس وعقول معظم الأجيال القديمة من البيض الأفريكان بمثل تغفل ملكة النمل الأبيض داخل البيت الذي تفزوه، ولكن الأمل قائم في الأجيال الجديدة من المثقفين البيض والمناضلين السود كي يخرجوا العنصرية البيضاء البيفيسة من البيت الأفريقي، لأن هذه الأجيال الجديدة أثبتت قدرتها على الكفاح في شخص جورديمر و نيلسون مانديلا وغيرهما، وهكذا عبر الأب

من أفريقيا في تشد مصائبها، الجفاف والعنصرية من خلال هاتين القصتين اللتين أحسن اختيارهما لترجم «سمير أبو الفتح» .

ثم تأتي قصة (علام كل هذا البكاء) للكاتب الروسي (بوريس يكييفوف) التي تدن بؤس وشقاء الإنسان وحرمانه في ظل مجتمع يدعى نظام الحاكم أنه جاء ليخلص البسطاء والمصريين ويمنحهم حقوقهم الإنسانية المقتضية فإذا به يضيف المزيد إلى شقائهم ويؤسهم ولا يبقى لهم غير الدموع والبكاء الطويل ، فلقد بغت المرأة العجوز ذات الشعر الأبيض وجهها بين راحتها وراحت تنحب وكذلك فعلت أرملة ابنها شورا وواقع الأمر أن المراتين كانتا تبكيان على نفسيهما وتبكيان على الحياة الطويلة الحافلة بالشقاء ، كانتا تبكيان لأن الله قد حال دون موتهما وإراحتهما . لم يعد هناك إذن ما يثير الدهشة والاستغراب ونحن نراقب ما يحدث في روسيا الآن (بعد تفكك الاتحاد السوفيتي) لأن الأدب قد سبق وكشف عن جذور المأساة وتنبأ بهذا الانقلاب الرهيبي..

اختلاف التكنولوجيا الفنى لكل من
ترومان وشيرلى إلا انهما اشتركا
فى الاهتمام بذات القضية التى
تخص هذا العالم الجديد للتمثيل فى
قارة كانت يوماً بكرة عناء حتى
جاءها بشر كثيرون مختلفون من كل
انحاء الدنيا فيبدأت تعانى وتتأزم .

إن قارئ هذه المجموعة المختارة
من القصص المترجم يدرك مدى بقاء
قصد «سمير أبو الفتوح» من وراء
ترجمتها فهو قاص مصرى لم تتح له
الفرصة بعد ليكون مقرئاً على نطاق
واسع فى بلده ولكن اختياره
لنصوص بعينها ليقوم بترجمتها
يجعلنا ننتظر إبداعه كقاص وروائي
مهموم بقضايا واقعه ومجتمع
وقاره وبنياء كلها .

بومباى عام ١٩٨٢ . يقع
الكتاب فى ١٤٤ صفحة من
القطع المتوسط .

* دراسة جديدة عن شعمر
«سعدى يوسف» بعنوان
(قامات النخيل) ، صدرت عن
دار المناهل فى بيروت ،
الدراسة من تأليف د. «شاكرو
الغابلسى» ، تقع الدراسة فى
٢٤٠ صفحة من القطع
المتوسط .

يبدو غير مرئى أمام كثير من الناس
ويقدم (بوريس يكيموف)
(وجراهام جرين) مشكلات
أوروبا شرقها غربها حيث خيبة
البشر فى تغيير الواقع وحيث
ضياع الأحلام نتيجة للضمول
وفقدان بقاء الملاحظة والنظر وحيث
انتصار الآخرين الجدد وفى ميدان
الصراع والمنافسة لأنهم يملكون
المقدرة والخبرة والرغبة فى العمل
والإبداع .

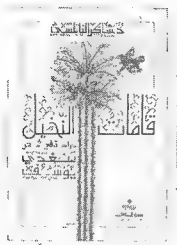
أما عالم أمريكا الشمالية عند
(ترومان كابو) ، (شيرليجاسون)
فهو عالم الكشف عن تعقيدات
الدنيا المادية الحديثة وأثرها على
أبناء المدن الصغيرة . ورغم

وكذلك فى قصة «السادة
اليابانيون الخفيون» يكشف
جراهام جرين انهيار أحلام أوروبا
التي فقدت الكثير من ميزة بقاء
الملاحظة فلم تعد تغير الآخرين الذين
تقدما وأصبحوا فى أول الصفوف
(اليابان ونمور اسيا) أدنى
اهتمام أو نظر. إن أحلام بناء
المستقبل تفقد مشروعيتهما على
أرض الواقع المحيط لأن زمن أوروبا
ولى وجاء زمان جديد هو زمان هؤلاء
السادة اليابانيين الذين نجحوا فى
سباق المنافسة على امتلاك المال
والتكنولوجيا وكل شيء وبالطبع
يمارس الأدب فى روعته الاضائة
دوره فى كشف أسرار الواقع والفاز
الحياة ويتنبأ بتحولات المستقبل الذى

إصدارات جديدة

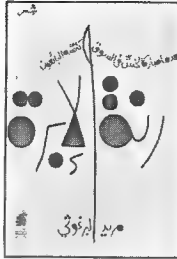


* كتاب الهند
المقدس (البهاجاغادا جيتا Gita
Bhagavad) صدرت ترجمته
العربية عن دار الحوار للنشر
والتوزيع باللانقية - سوريا
١٩٩٣ ، نقل الكتاب عن
الإنجليزية «رعد عبد الجليل
جواد» عن الترجمة التى نقلتها
من السنسكريتية إلى
الإنجليزية الدكتور «شاكرو
تالا راوا شاسترى»
ونشرتها إحدى دور النشر فى



الكتاب بصخبه ومفارقاته ، وإنسانياته المتعددة من واقع حياة خصبة ، ربما عاشها الكاتب أثناء سنوات الصبا وما بعد الطفولة مباشرة.

● **مذكرات وإخصائية في الريف**، تجربة عامة وخاصة للكاتبة منيرة أبو زيد ، إصدار المكتبة الثقافية ، استخدمت فيه الكاتبة أسلوب القص والحكي ... وحمل الكتاب الكثير من عوامل التأخر والتعويق الذي يعيشه الريف المصري ، استخدمت الكاتبة أسلوب الشهادة على الواقع ، ولم تتدخل في الموضوعات التي قدمت بها باستخدام أي منهج من مناهج التحليل والبحث الاجتماعي .



الديوان عن دار الفارس للنشر والتوزيع بعمان ١٩٩٢ .

● **رسائل الشاعر مريز ماريو** ، ولكنه ، عن «سيزان» ، صدرت ترجمتها العربية بجهد فريد قامت به جماعة (كراسات) بالإسكندرية في إصدارها الثاني، كان إصدارها الأول هو ديوان (وتهب طقس الجسد إلى الرمز) للشاعر «علاء خالده» . قامت «سلوى رشاد» بترجمة الرسائل إلى العربية عن الكتاب الإنجليزي Letters on Ce-zanne.

● **ولعب عيال**، رواية جديدة ، للكاتب أسامة خليل ، يستدعي فيها أسامة عالم الطفولة ، العالم المنقرض من الذاكرة يستدعيه



كتابا جديدا بعنوان (تاريخ النصاري في الاندلس) ، نشرت الكتاب المطبعة الإسلامية الحديثة ، بالقاهرة (١٩٩٣) ويبحث الكتاب في الحياة الخاصة والعامة للجماعة النصرانية بالاندلس ، من النواحي الإدارية والاجتماعية والثقافية ، كما يقدم المؤلف فصلاً خاصة حول حركة شهداء قرطبة ، وحول موقف النصاري من الصراع الذي دار بين المسلمين وبين ملك إسبانيا . يعتبر الكتاب إضافة جديدة إلى المكتبة العربية عامة ، والمكتبة الاندلسية خاصة .

● **(رنة الإبرة)** هو العنوان الذي اختاره الشاعر الفلسطيني «مريد البرغوثي» لأحدث دواوينه ، صدر

حول عدد فبراير ١٩٩٤ من إبداع،

الجديد الذي يذهب إلى أن بنية أو قواعد اللغة المصرية الحديثة التي شاء أن يسميها مع الثقافة السائدة بالعامية هي قبطية أي مصرية، وهذا طرح لم يطرحه أحد من قبل من اللغويين سواء من المصريين أو المستشرقين. ولقد بدأت بطرحه في كتابي «حاضر الثقافة في مصر» ثم تابعته في عدد لايزال يتزايد من الدراسات والأبحاث والمقالات في منابر مختلفة.

لذلك فإنني أتمنى على مجلّتك أن تنشر هذه الرسالة في العدد القادم مباشرة أي عدد مارس ١٩٩٤، إحقاقاً للحقيقة وإنصافاً للذين ييذلون حياتهم وينفقون أعمارهم نشداناً لها سواء من الكتاب أو القراء.

واقبلوا احترامي
بيومس قنديل

العربية الوسيطة (الفصحى) رايح
فيه؟ جاي من أين؟ عامل إيه؟ اسمك
إيه؟ في مقابل: إلى أين أنت ذاهب؟
من أين أنت قادم؟ ماذا تفعل؟
ما اسمك؟ على التوالي. (ص ٣٦ /
٣٧) ثم تجيب الفقرة نفسها على
السؤال على النحو التالي: فالفيصل
هنا هو البنية Structure وليس
الطوب.

ويقول د. كمال فريد إسحاق
في مقاله:

كما أن أغلب التعبيرات في
العامية المصرية تتبع قواعد اللغة
القبطية وليس العربية فنحن نقول
مثلاً في العامية أنت مين؟ وليس من
أنت؟ متأثرين بترتيب الكلمات في
اللغة القبطية ص ٨٨

وواضح لكسل ذي بهر أن
د. كمال فريد ردد المعنى نفسه دون
أن يشير إلى صاحب هذا الطرح

أبداً فلشيد بالروح التي انبثقت
عنها فكرة أفراد عدد خاص من
مجلّتك الموقرة للتراث القبطي تراثاً
لكل المصريين.

أثنى بلغت الانتظار إلى أن
الدكتور كمال فريد إسحاق
صاحب مقال «اللغة القبطية»
الذي ظهر في العدد المشار إليه نقل
حرفياً معنى فقرة رئيسية من مقال
لى منشور بمجلة «ادب ونقد» عدد
رقم ٧٧ يناير ١٩٩٢. والفقرة المشار
إليها كما وردت في مقالى المعنون
«نقده لا مصادر» والهاء هنا عائدة
على كتاب «مقدمة في فقه اللغة
العربية» للمصادر للراحل الكبير
د. لويس عوض تقول:

لماذا يميل المصريون في لغتهم
المصرية الحديثة حسب اقتراحي
إلى وضع أداة الاستفهام في آخر
السؤال؟ وذلك على العكس من اللغة

حرية النشر حرية الإبداع

رئيس التحرير:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته. ويسعدني كثيراً أن أقدم أحلى تحياتي آملاً لك كل خير، ونجاح وتوفيق ..

سمعت كثيراً بلغائك في القاهرة، أمام خيمة الإبداع بمعرض القاهرة الدولي للكتاب .. وسعدت بالاستماع أيضاً إلى بلغائك السنوي في معرض الكتاب. كنت أتمنى أن التقى بك أطول لكن ظروف نشاطاتك الواسعة

منعتني من لقائك مرة ثانية ..

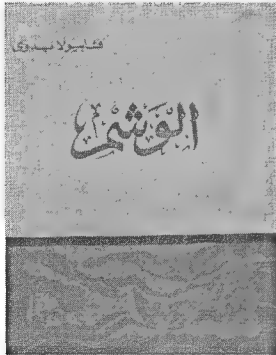
أشكرك كثيراً على نشرك دراستي المعنونة بـ **الخطاب الجنسي وعلاقته بالسلطة في ألف ليلة وليلة**، في مجلة (إبداع) الغراء ، العدد السادس يونيو وهذا دليل أكيد على حرية الإبداع في مجلة (إبداع)، ودليل أكيد على أن مجلتكم، تعلى من شأن الفكر النير والحر، فعلى الرغم من أنني نشرت في المجلات العربية أكثر من تسعين

دراسة جامعية، لكن كل المجلات التي أردت نشر دراستي السابقة **«الخطاب الجنسي»**، فيها كانت تشترط على حذف الكثير من المقاطع الجريئة المستشهد بها، وكنت أرفض نشرها. فشكراً لك، وشكراً للمجلة، ولهيئة التحرير، التي لم تقطع من دراستي كلمة واحدة، طالما كانت هناك مجلات تعلى من شأن الحرية والإبداع كمجلة إبداع، فالثقافة العربية بخير.

محمد عبد الرحمن يونس

اللاتفية - سوريا

جولة الابداع



● مجلة جديفة بعنوان «الفقاء» صدر عنها التجريبي الشهر الماضي «فبراير ٩٤» ، ويصدر عنها الأول في مستهل مارس ١٩٩٤ ، المجلة أسبوعية سياسية ثقافية مستقلة ، يرأس تحريرها «حسام درويش» وتدير التحرير الشاعرة «فابولا بدوي» التي صدر لها منذ شهر ديوان «الوشم».



● اختارت اللجنة النوبلية للصليب الأحمر مجموعة من الماثورات الشعرية والنثرية المنتقاة من التراث العربي الإسلامي لشعراء وأدباء مشهورين ، مثل أبي حيّان التوميدى ، وأبي العلاء المعرى وأبى البقاء الرندى وابن عربى وغيرهم ، ومهدت بهذه النصوص التي تدعو إلى الأخوة الإنسانية وإلى المودة والتراحم بين سائر البشر ، إلى الفنان «منير الشمراني» الذي أخرجها على شكل تقويم من اثنتى عشرة لوحة خطية، تنوعت فيها أشكال الخطوط والتصميمات الفنية بما يعد إضافة إلى مسيرة «الشمراني» المتميزة في معارضه التي اعتمدت على الخط العربي .

ديريدا يتحدث عن موته وموت التفكيك

بدون أن يحالفه النجاح. وقد طرح بطريقة عفوية تعريضاً متريداً بصورة متميزة في ورقة قلمها مؤخرًا في مدرسة بنجامين كاردونو للحقوق، وفي نيويورك: «لا حاجة إلى القول، مرة أخرى، أن التفكيك، إذا كان له وجود، يتعلق كتجربة للمستحيل».

أن تفكك «نصاً» (تعريف النص من الاتساع بحيث يمكن أن يشمل «إعلان الاستقلال» الأمريكي ولوحة لغان جونغ) يعني أن تحله، بحثاً عن طرق يتشغل فيها في أن يحجر عن الآراء التي يبدو أنه يحاول التعبير عنها. ولماذا يريد أحد أن «يقرا» على

حقيقة، ولكنه في عدد من الحالات ضرب من ضرب النص.

ويعترف ديديا، مع ذلك، أن الكثير من غير الحثا قد أذنبوا، في الحقيقة، بتعني موت التفكيك لا بسبب إلا لكي يخلصوا أنفسهم من عبء محاولة فهمه. فهو، بعد كل شيء، موضوع عرف عنه أنه صعب الفهم.

وقد حاول ديديا، كما يقول ميتشيل ستيفنس في مقال تمتع شخص فيه حوار مع الفيلسوف، نُشر بالمجلة الأسبوعية «نيويورك تايمز»، أن يفسره - عدة مرات - ويطلق عدة،

يعني جاك ديديا Jacques Derrida - rida في كتابته بفكرة الموت التي تسيطر على ذهنه. ولكن الموت الذي يشغله في الوقت الحاضر لا يخيفه كثيراً؛ إنه موت «التفكيك» - «النظرية» أو «المنهج» (هو يفضل «التجربة») التي تخضع عنها فكره.

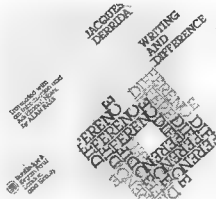
وقد واجه الكاتب الأمريكي ميتشيل ستيفنس جاك ديديا بإعلان موت «التفكيك» الذي يتردد منذ زمن بعيد في أرجاء الأكاديميات الأمريكية، خلال زيارة الفيلسوف الفرنسي لنيويورك وكان ردّه المباشر أن بيان موت التفكيك يدعى وصف

كما كان في السبعينيات
«فالأجع أن «موضة» معينة
قد تضائلت، لكن التحليل
النفسي علمنا أن الأب الميت،
على سبيل المثال، يستطيع أن
يكون حياً بالنسبة لنا وقوياً
ومخيفاً أكثر من الأحياء،
إنها مسألة الأشباح»

ومصادقاً لقول ديريما، يؤكد
مستخلص أن التفكير لا يزال يشغل
هدداً كبيراً من طلاب وآساتة
الجامعات. فقد ملأوا القاعات
وقاعات المحاضرات بجامعة
نيويورك، ومدرسة كارهووزو للعقول،
والمدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي
التي حاضرها فيها ديريما خلال إقامته
السنية في نيويورك التي تقعد شهراً
كاملاً.

ولا يزال اسم وروح التفكير
يذكران خارج الحرم الجامعي، بدرجات
مختلفة من التجهيل والتفاهم، في
الحارة والفن والأدب والنقد وحتى
الموضة ويصف توماس كوتان، الذي
يدرس الإنجليزية بجامعة برنستون،
كل ذلك بأنه «ما بعد» - حياة التفكير
التخريبية».

ويقول ستانلي فيش، منظر أدبي
بجامعة «ديوك»، وهو أبعد ما يكون



قد مات، إلا أن ديريما لم يقتنع.
ويقول مؤكداً «إذا أراد المرء تحليل
العلامات، هذه المنشورات التي تكرر
التفكير، وهذه المؤثرات التي يجري
إتقادها، وهذه الأشخاص الذين
يشبهون إلهه، حتى ولو لم يقرؤوا إن
التفكير قد مات، يستطيع المرء أن
يخلص على وجه الدقة إلى استنتاج
هكسي».

مع ذلك، فمن الواضح أن معظم
المنشورات الأكاديمية ولجان التوظيف
التي كانت ذات يوم متبسة
بالتفكير، فقد حماسها خلال
السنرات القليلة الماضية. وقد أخذ
الآساتة المصاعدون القلقون يبحثون
عن نظرية أو طريقة أو تجربة جديدة
يمكن أن يسفروا أنفسهم لها.

ويعترف ديريما بأن التفكير لم يعد

هذا النحو؛ لكني تجرّب
استحالة أن يكتب أو يقول أي
شخص شيئاً واضحاً كل
الوضح، استحالة بناء نظرية
أو منهج للتقصي يجب على
جميع الأسئلة أو استحالة الفهم
الكامل لمسائل صعبة، مثل
الموت. إن التركيب يقول آخر،
يعني ضد الاعتقاد - الاعتقاد
الذي أدى إلى كثير من العنف
- أن العالم بسيط ويمكن معرفته
ببساطة، إنه يواجها بحدود - الممكن -
أن يحققة الفكر الإنساني.

ويقول ستيفنس إن هذه التجربة
انتشرت بصورة واسعة في معاهد
الدراسات العليا الأمريكية في
السبعينيات والثمانينيات. وفي
الحقيقة، لم يحدث أن أثارت أية حركة
ثقافية في الثلاث الأخير من هذا القرن
جلية في الجامعات تعلم ما أشاره
«التفكير» (وليس «التفكيرية»
المصطلح الذي يجعل التجربة تبدو،
إلى حد كبير، مثل عقيدة)، ولم
يتمتع مفكر بهذا القدر من التأثير ولم
يشر هذا القدر من الجدل، كما فعل
دويلا. (بحلول ١٩٩٠، ظهر اسمه في
عناوين ٥٤ كتاباً على الأقل.) ولكن
محكني «الموضة» الأكاديمية قد
أعلنوا بصورة قاطعة أن «التفكير»

عن كونه من حوارى دهريندا، ولقد مات التفكير على نحو موت الفريديت. إنه موجود فى كل مكان».

وتقول آنى - سولال، مؤلفة سيرة ذاتية لجان بول سارتر وترى عليها صلة قرابة بعيدة بدهريندا، إن جاك دهريندا يحتل مكاناً مرموقاً فى العالم الثقافى وهو الفيلسوف الفرنسى. وهو آخر سلالة شملت سارتر، وميشيل فوكو، ورولان بارث. ولكنها تلاحظ أن دهريندا لم يشعر بالارتياح فى هذا الدور.

فدهريندا، بداية ذى بدء، لا منتمى. وهو لم يشب فى باريس، أو حتى فى الأقاليم، ولكن فى الجزائر. كيهودى. وحتى الآن، يعيش دهريندا ويكتب فى الضواحي - على نقيض سارتر - مع زوجته لمدة ٣٦ سنة، مارجريت. وهو يقود سيارته للذهاب إلى مكتبه بمدرسة الدراسات العليا فى العلوم الاجتماعية، فى باريس.

وخلال العقدتين الأخيرين، كان دهريندا يشتغل، على غير عادة الفيلسوف الفرنسى، غداً ورواحاً بين فرنسا والولايات المتحدة - وهو يقضى فى أمريكا بضعة أشهر سنوياً، مشاركاً فى الندوات وفى عدد كبير من المؤتمرات، حيث يواجه معجبيه

الأمريكيين الذين لا يزال عددهم كبيراً بتصوص جديدة للتفكير فى حلها. وقد نشرت ترجمات إنجليزية لأكثر من ٢٠ كتاباً من مؤلفاته.

ويعلق أنسلم هافركامب، مدير معهد «الشعريات» بجامعة نيويورك، بقوله «إنه لا يأتى إلى أمريكا كما يذهب مبشر كاثوليكي روماني إلى اليابان. فهو يحب أن يكون هنا. وبصفة خاصة فى نيويورك» ويقول دهريندا «عندما أصل إلى هنا أول مرة فى كل زيارة، أشعر بسخوع من الابتهاج».

وأثناء وجوده فى نيويورك، يقوم دهريندا بتدريس حلقة دراسية لطلبة الدراسات العليا بجامعة نيويورك، وكان موضوعها خلال العامين الأخيرين «السّر» ويحاول دهريندا أن يساعد طلابه فى أن يجروا ما هو «المستحيل» فيما يتعلق بالأسرار - وعلى سبيل المثال، الطريقة التى بنى أن تكون بها قابلة للفض لكى يجرى إخفاؤها. وتشمل قائمة القراءة لهذه الحلقة، كما تشمل قوائم قراءة دهريندا فى الغالب، الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر Heidegger، لكن الفصل كان يناقش أيضاً قصة «بارتلى الكاتب العمومى» لهرمان

مليفيل. وعقد الآن عشق دهريندا لأمريكا إلى أديها.

إن بارتلى Bartleby - هو كاتب عمومى عندما يطلب إليه أن يهوى مهام متوقعة معينة يجب، ببساطة، «أفضل أن لا أفعل ذلك». ودهريندا الذى يهوى نفسه من كتابته المكشوفة التجريبية المحفوفة بالتناقضات مثل كاتب عمومى مُلغز. يعيش هذه العبارة. لماذا يفضل بارتلى ألا يفعل ذلك؟ لا تقدم شخصية ملغلي الرد على الإطلاق.

يقول دهريندا لتلاميذه أن بارتلى «كان خبيراً فى الأسرار» وهو، قد تعلم الكثير عنها.

لقد كتب دهريندا مؤخراً مقالاً فى السيرة الذاتية، ركّز فيه على وفاة أمه، يتذكر فيه نفسه كطفل درج الناس على القول عنه «بأنه يبكي بلا سبب» بلا سبب؟ ولد دهريندا فى ١٩٣٠. وقبل مولده بعشرة أشهر توفى شقيق أكبر وهو لا يزال رضيعاً. وبعد ١٠ سنوات، مرض شقيق أصغر وتوفي. وبرض أن أمه، التى كان يستشعر قلقها كلما ألم به مرض، حرصت على استيعاب هذه الدروس عن هشاشة الحياة. وربما كان سر دهريندا الأول هو الرضى المبكر

بالموت.

ومن المؤكد أن عالم المشفقين الباريسيين الرائع قد أبقى على أسرار، عندما حاول هذا الشاب القادم من الجزائر أن يجد مكاناً لنفسه فيه. وقد دفع الشمن لمعرفة هذه الأسرار. وقد مرّ ديريما بهالات فشل أو استحيات لم تكمل، وعرف الاتهام العصبى قبل أن ينجح فى دخول والتخرج من والتدريس فى أصرق جامعات فرنسا، الـ Ecole Normale Supérieure.

وقد فضل ديريما، الذى أرسى مكانته كفيلسوف فرنسى، ألا يقدم أطروحته للحصول على درجة الدكتوراه حتى سنة ١٩٨٠. عندما بلغ ٥٠ عاماً. ولتحليله وبصورة اللامعة أثر ألا يصور بفرض النشر حتى سنة ١٩٧٩ حتى طلعبته أصبحت نوعاً من المر.

وفى ختام إحدى حصصه بجامعة نيويورك، سأل طالب عن هدف مناقشته للأسرار. فأجاب ديريما، وهو يحدث فى صفوف التلامذة الذين يتلقوا حول مائدة الحلقة، وإن القضية المطروحة للنقاش حقيقة فى هذه الحلقة هى موت الآخر أو موتى أنا.

ويقول ستيفنس الذى لا يدّ قد حضر هذه الراقعة، إن تلامذة ديريما، ورغم من أنهم كانوا يرمون برؤوسهم فى تأذ، يبت عليهم علامات المحيرة. ولكن هذه الصبارة المنيرة لم تكن صمة الفهم كما يمكن أن تبدو. فالموت بالنسبة لديريما، لأنه يستحيل أن نفهمه بالكامل، لأن شيئاً مفرداً ومن المستحيل مقاسته يموت معنا. محفوف بالأسرار. وفى أحد المؤتمرات، بدأ حديثه الأستهلالى بقوله «لا أستحق أن أعطى الخطاب الرئيسى Keynote address، لأننى أريد أن أذكر أن «المفتاح» يمكن أن يُلقد دائماً، وأن «الخطاب address يفشل دائماً فى الوصول إلى «عنوانه» address وقد حرصت على وضع الكلمات الإنجليزية التى تلاعب «بجئاسها» الذى فقد فى الترجمة العربية بطبيعة الحال. لأن هذا التلاعب بالألفاظ عمل جدى بالنسبة لديريما. ويقول ستيفنس إنه ورغم أنه يتهم فى الغالب بآبانه حوارى اللامعنى، فإن ما يحير حقيقة فى ديريما أنه يجد معنى أكثر من اللازم ككاسناً فى جلدو وإتولوجيات وتضمينات وأصوات الكلمات. وتركز قراءته على هذه المعانى الزائدة والطرق التى تتشابه بها النقاط التى

حاول التعبير عنها معها، مؤذبة إلى تناقضات وسو فهم - الألوام التى تصل إلى العناوين المغاظة أو تفشل فى فتح المزالج المناسبة.

إنها القراءة الكاشفة - التناقض الهجومية التى يُعرف بها التفكير. وقد صفت بعض الفلاسفة بتواضع جديد، وجعلت الكثير من أساتذة الأدب يحذرون من الدفاع عن أشياء مثل نية المؤلف، ونُبت بعض أساتذة القانون إلى شروق فى أساسات القانون وألهمت جماعات من المصارعين والفنانين ومصمى الأبناء ليبدعوا أعمالاً تعرض وتبرز ميزة التناقضات فى الطريقة التى بنيت بها. وهذا النوع من القراءة، مع ذلك، يُفترض الآن أنه قد مات. ويقول ليو دامروش، رئيس إدارة اللغة الإنجليزية بجامعة هارفارد، كانت بها مشكلة. فمن الصعب القيام بها بطريقة جيدة. إن ما تتطلبه هو نوع من تضال شديد مع النص لاستخراج شيء لا يدعى النص أنه بقولها. فالأشخاص ذو الخيال المتوسط والذين لا يكونون ولماً خاصاً بالأدب لا يستطيعون القيام بها. وينبغى، حقيقة، أن تكون ذكياً».

ويحتاج المرء أيضاً، فى سبيل

ذلك، أن يكون على «رأية بالثقافة الغربية. فقد تضمن خطاب ديريدا في مؤتمر كلية حقوق كارديز إشارات إلى جاك لا كان وسيجموند فرويد وإدجار آلان بو وإدموند هوسرل وهيجل، وطبيعة الحال، هايدجر. ويقول كاتب المقال وصاحب الحوار مع ديريدا ميشيل ستيفنس، وهو رئيس إدارة الصحافة والاتصال الجماهيري بجامعة نيويورك، إنه كان هناك ضمن الحضور طالب جاء من جامعة ييل Yale، التي كانت ذات يوم مركز التفكيك في الولايات المتحدة وعندما انتهى حديث ديريدا، اعترف الطالب لشخص كان يجلس إلى جانبه أنه قد فهم ١٠ في المائة مما يقوله ثم يعلق الكاتب بأن هذا الاعتراف كان رد الفعل المشترك.

ورأى جانب صعوبة التفكيك، يفرز ستيفنس أقوله كلفلسفة إلى حادثة بها علاقة وأهته أو غير مباشر بالتفكيك نفسه. ففي ١٩٨٧، واكتشف أن بول دي مان، وهو أستاذ إنجليزية بجامعة ييل وواحد من رؤاد التفكيك الأمريكيين الرئيسيين، كان قد كتب سلسلة من المقالات في شبابه لصحيفتين متعاونتين مع النازي في بلجيكا خلال الحرب العالمية الثانية. ورغم أن ديريدا نفسه كان ضحية لمعاداة السامية خلال

الحكم النازي، ولم يفكر في التفكيك إلا بعد الحرب بعبق، سهل الكشف عن هذه الحادثة على بعض الأكاديميين مهمة نيل الحركة.

وكان لدى التفكيك، علامة على ذلك، مشكلة أخرى: الاعتقاد الذي كان سائداً على نطاق واسع بأن القراءة بحثاً عن تناقضات وجوانب سوء فهم، عمل أحق، إن لم يكن غادراً. وقد هاجم جون أبداك John Updike ما أسماه «فرضية التفكيك المثيرة للإعيا» بأن الفن لا عافية فيه» وقد أثار حق النقاد الذين ينتمون إلى اليمين، التضمين بأن هناك شيئاً متشابهاً أو «مستحيلاً» بشأن أفكار هامة مثل «الواقع» و «الحقيقة» التي يلتزمون باستخلاصها من قبضة علامات الاختباس.

ويقول روجر كيمبول، وهو ناقد محافظ ومؤلف كتب «المضطربون أصحاب المناصب»، إن نفوذ «ديريدا كان كوارثياً». فقد ساعد في تغذية نوع من الصدمة الأثيمية التي أعطت دهن لفرق المقلدين الذين لم يعودوا يشعرون أن ما ينخرطون فيه وهو بحث عن الحقيقة، والذين قد يشعرون أن هذه الفكرة مضحكة:

ويرغم أن ديريدا يعتبر نفسه عضواً اليسار الديمقراطي، لم يكن النقد اليساريين بالضرورة أكثر رحمة، بأي حال من الأحوال. وقد احتج بعضهم بأن هذا التأكيد على «المستحيل» وعلى ما لا يمكننا أن نعرفه، يهدف بأن يتركنا في حالة شلل، «واقفين». مثل بادلتسي المسكين، خرساً وصنفرهين. أمام مظالم العالم. ويرد ديريدا على هذه الانتقادات بقوله لو أن العالم كان بهذه البساطة، غير متشابه وغير متناقض كما يريد نقاده على جانبي اليمين واليسار معاً، فسوف تكون القرارات السياسية والحلقية واضحة بحيث تفتقر إلى الأهمية أو المعنى. وأن التشابكات، بقول آخر، هي عافية السياسات. وعافية الفن، أيضاً، كما يحتاج التفكيكيون.

ويرغم أن ديريدا كان نشطاً سياسياً، وعلى سبيل المثال، في الحركة المناهضة للفصل العنصري والنشاط، فلما قبل ١٩٨٩، لمساعدة المثقفين التشيكيين وسلوفاكيين المنشقين، فإن الدراسات الثقافية، آخر موضة في إدارات الأدب بالجامعات الأمريكية اضطهت بصفة سياسية أكثر صراحتين التفكيك. ويعتبر الكثير من ممارسي هذه الدراسات

بتبادل الأفكار مع شبح التفكير، ولكن تأكيدهم يركز على علاقة الأعمال الأدبية بعضها ببعض وأشكال الشقافة الأقل شعبية والمركبات الاجتماعية. وأقسام الأكاديميات التي تبحث في الثمانيات عن إحصائيات في التركيب لتعميهم قد حاول الآن أن تنافس فيما بينها من أجل الحصول على غيبير مؤهل تأهيلاً جيداً في «دراسات النوع» أو «دراسات الشلوة الجنسية».

ويلاحظ ستيفنس أن ديريدا يبدو، في معظم الوقت، قادراً على مشاهدة تحولات المفوضة الأكاديمية بريادة جأش. ويقول «إن ظهور مناهج أخرى هو مجرد شيء عادي». ولكنه، مع ذلك، يرفض الاعترافاً بموت التفكير. ويضيف «لا أعتقد أن التفكير يمكن أن يخلص إلى مجرد منهج أو حتى نظرية. وأعتقد أن هناك عنصراً ما في التفكير ينتمي إلى بنية التاريخ أو الأحداث. لقد بدأ قبل ظاهرة التفكير الأكاديمية، وسوف يستمر بأسماء أخرى».

وعندما ينظر ديريدا في الأحداث التاريخية، وصفة خاصة بعد الحرب

العالمية الثانية، يرى تناقضات وتشابهات تظهر في كل مكان. وهو يرى التسلسلات الهرمية - الأوروبيون فوق غير الأوروبيين، والذكر فوق الأنثى يراها «تختل»، إن لم تكن تنقلب رأساً على عقب. ويرى النظم السياسية والاقتصادية تتحول إلى عدم الاستقرار - وتبدو «مستحيلة». ويرى التفجير العلمي والتكنولوجي يتسبب في حدوث مثل هذا «التفكيك» بعدد متزايد.

«كنت في روسيا منذ ثلاث سنوات مضت. وقد قال لي بعض زملائي هناك أن غير تعريف للهرستويكا، التي كانت طريقة لحل وفي نفس الوقت «دمقراطية» نظام جامد سابق، هو «التفكيك». وأنت تعرف أن هذه الظاهرة تحدث اليوم في كل مكان. إن الظاهرة الزكادية - أي ما نسميه «التفكيك» هي مجرد عرض لذلك.

• ويرغم دفاع ديريدا غير الانفعالي والمنطقي عن التفكير. فهو لا يني يؤكد أن الموت يستحوذ عليه. ويقصد موته وهو ليس موت التفكير. «إنني أعي في كل لحظة احتمال أن أسقط مسبقاً في الساعة القادمة، وأن

الشخص الذي يجلس إلى جانبي سيوقل ولقد كنت معه في الغرفة منذ لحظة، وهو الآن ميت. هذا الفيلم يتراخى لي بصورة دائمة وفي كل مرة أقود فيها سيارتي عائداً إلى البيت، وهي مرة كل يوم، أشاهد سيارتي تتعرض لحادث، كما لو كنت في سيمتا، وأسمعهم يقولون ولقد عبر مفترق الطريق الآن فقط، ثم...»، لا أملك أن أتجنب مشاهدته. إنه شيء في داخلي، أحاول أن أفهمه ولكنني لا أفهمه».

ويعد إلى موت التفكير، ويقول «عندما أفكر في النشأ، في حقيقة أن لكل شيء نهاية - ولا يخالفني شك في ذلك - لن يكون التفكير هي الشيء الذي سيزعجني نهايته أكثر من أي شيء آخر ولكنني أتساءل عن الشكل الذي سيخذه كل ذلك في نظر مؤرخي الأثكار. هذا هو أحد أحلامي».

ويقول في اعتراف «كل كتاباتي عن الموت، فإذا لم أصل إلى المكان الذي أستطيع فيه أن أتصلح مع الموت، ساكون قد شئت وإذا كان لي هدف واحد، فهو أن أقبول الموت والاحتضار».

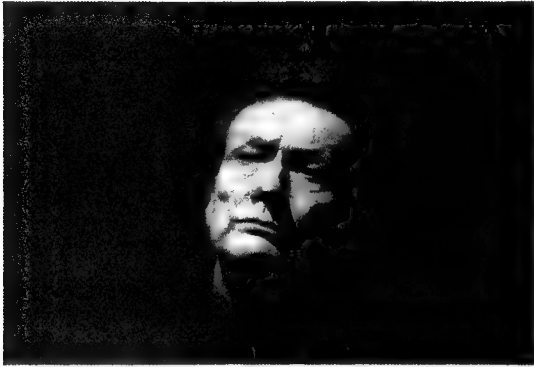
جان - لوى بارو فى رحلته الأخيرة

ويعيش بالكافة التى يحصل عليها من عمله كمراقب للتلاميذ فى المدرسة التى تلقى فيها دراسته الثانوية. لكنه كان يحلم بالمرسح فكتب رسالة للمخرج الممثل شارل دوللان يرجوه فيها أن يعقد له امتحانا يختبر فيه موهبته. فى ذلك الوقت كان شارل دوللان يؤسس للمسرح الفرنسى الجديد، سواء بالأعمال التى قدمها لأريستوفان «الطيور» وبييرانديللو «لكل حقيقته» وسالacro «الأرض كروية» وموليير «البخيل» وشكسبير «ريتشارد الثالث» أو بالمعهد الذى أنشأه لتعليم فن

شروط اجتماعية وسياسية أقرب إلى الحرية والعدالة. كان التفاؤل قد أصبح مشهورا بقلق دائم تمثل فى الانتمياز التام لتجريب يستند للمساوىب الخارقة والاجتراف الممكن. وكان الفنان يعتمد عن القاعده ليقتررب من مبادء الخلق الأولى. وكان يتميز من التقسيمات الشكلية ليستحصل بالواقع الحى، ويجمع بين المأساة والمهابة فى غير جديد لا يلجى حاجتنا للتعود ولا يعد إلا بالتجول وعدم الاستقرار.

فى يناير ١٩٣١ كان جان - لوى بارو فى العشرين من عمره، طالبا فى مدرسة اللوفر يتعلم فن الرسم،

فى الثانى والعشرين من الشهر الماضى فقد المسرح الفرنسى أكبر رموزه المعاصرة برحيل الممثل المخرج الشهير جان - لوى بارو الذى كان يمثل فى المسرح ما كان يحتله جان بول سارتر فى الفلسفة، ولويس أراجون فى الشعر، وبابلو بيكاسو فى الرسم، ولوى فوريه فى الأغنية. هذه الأسماء التى لا تجمع بينها العرقية وهذا كل فى مجاله، بل يجمع بينها أيضا العمل من أجل ثقافة طليعية رفيعة وجماعية فى الوقت ذاته، فالبحث عن مجال جديد كان بحثا عن معرفة جديدة قد تكون أقل يقينا، لكنها أكثر صلابة، وعن



جان - لوى بارو عن الأثر العميق لهذا العرض فى حياته الفنية فقال «لقد أخرجنى من المشتل لذى استنيت فيه، وغرسنى فى التربة الحية، وكما أثر فى حياتى الفنية أثر أيضا فى حياتى الخاصة».

أصبح جان - لوى بارو نجما من نجوم المسرح الفرنسى يواصل

الكواليس، ويسكن فى منزل قديم رسم فيه بيكاسو بعد سنوات لوحة «جورنيكا» عن الحرب الأهلية الإسبانية، حتى صارت للممثل الناشئ أول فرصة لتقديم عمل مرموق، وهو دوره فى رواية للكاتب الإسباني سرفانتس يتحدث فيها عن حصار الرومان لمدينة نومانسيا فى وسط إسبانيا واستيلائهم عليها وتدميرهم لها فى النهاية. وقد كتب

التمثيل والذى التحق به جان - لوى بارو، كما انضم إلى فرقة شارل دوللان ليقيم بعض الأنوار الإيمانية الصغيرة مقابل ١٥ فرنكا، وهو مبلغ لا تزيد قيمته عن قيمة الجنيب المصرى فى تلك الأيام

مكذا دخل جان - لوى بارو عالم المسرح وعاش حياته البوهيمية التى كان يحلم بها - ينام فى

التقدم من نجاح إلى نجاح، حتى فكر شارل بوللان في أن يعهد إليه بإدارة الفرقة والمعهد، لكن لقاء آخر بين النجم الشاب والشاعر الكبير بول كلوديل غير مجرى حياته الفنية من جديد.

كان ذلك في عام ١٩٤٠ حين انضم جان - لوى بارو إلى فرقة الكوميدي فرانسيز كممثل ومخرج. وقد افتتح نشاطه في المسرح العريق بإخراج مسرحية شكسبير «انطونيو وكليوباترة» ثم أعقب ذلك بإخراج مسرحية كلوديل «الخف السائلان» التي تعد أحداثها حول الفتح الإسباني للعالم الجديد.

يقول بول كلوديل عن جان - لوى بارو في رسالة وجهها إليه بعد أن راه يلعب أحد أدواره «إنك ممثل مبهش، واثق الذي كنت أتمنى دائما أن أراه. أنت الممثل الذي يدرك أن التمثيل لا يكون باللسان والعينين فحسب بل بالجسد كله والذي يعرف كيف يفجر في الجسد الإنساني ينابيعه التعبيرية التي لا تفتني».

يقول جان - لوى بارو عن بول كلوديل «كلوديل يترك المعنى الإلهي إيراكا حسيما. وهذا هو أثر كلماته التي يملأ رثيئها أعمالي. إذا كان كلوديل جليلا فجلا له من الألم واسترجاع الفرح».

هذه الصداقة أثمرت عدة أعمال مشتركة فيما جان - لوى بارو على خشبة الكوميدي فرانسيز لبول كلوديل منها «المراسم الذهبية» و«قسمة الظهيرة» و«كريستوف كولومبس». ومن طريق الكوميدي فرانسيز التقى جان - لوى بارو بالمرأة التي شاركته حياته الفنية وحيلته الخاصة وهي الممثلة الشهيرة مادلين رينو.

كانت مادلين رينو من نجوم الكوميدي فرانسيز. وكانت متخصصة في أدوار السذاجة والدلال. وقد تميز أدؤها لهذه الأدوار بالعبوية الشاعرية. وكانت تكبر جان - لوى بارو بمشعر سنوات، لكن الإعجاب للتبادل بين النجمين للتألق تحول إلى قصة حب انتهى بالزواج. ثم قرر الزوجان

أن يستقلا وينشئا فرقة حملت اسميهما «رينو - بارو» وأصبحت تتنافس الكوميدي فرانسيز في تقديم أعمال الكلاسيكيين والعلميين من أمثال ماريغو، وموليير، واثوى، وكلوديل، وجيروبو، وتشيكوفه وصمويل بيكيت.

لكن المسرح الفرنسي يفقد أحد أعمدته، وهو الممثل لوى جوفيه الذي كان قبل رحيله يدير فرقة «لايتينه» فيمسي جان - لوى بارو في أن يخلفه في إدارة هذه الفرقة، خاصة وقد أصبحت فرقته هو مهنة بفقدان المسرح الذي كانت تعمل فيه وهو مسرح «ماريني» لأن المشرقة عليه رفضت تجديد عقد الإيجار للبرم بينها وبين فرقة «رينو - بارو». وهكذا يقرر المسرحي اللامع أن يقضى مع فرقته عام ١٩٥٦ كله في رحلة يقدم خلالها عروضه في عدد من عواصم العالم. ثم يعود ليستقر بالفرقة في مسرح «الباليه رويال» حيث يقدم أعمال بول كلوديل طبعاً، إلى جانب أعمال تشيكوف «بستان الكرز» وشكسبير «هاملت» والبير كامو «حالة الحصار» وجان انوى «البروفة المسرحية» وكافكا

مونمارتري. وفي هذه الأثناء تلعب مسافلين رينو دور البطولة في مسرحية «العاشقة الإنجليزية» وتلتقي بالكاتبة مارجريريت نوراسي، ثم يقدم جان - لوى بارو عرضه «جيري فوق الهضبة» الذي يفشل فيخاطر لمفارقة مسرح «الإليزيه - مونمارتري» ثم يستقر أخيرا في مسرح الأمم يواصل عمله إلى أوائل الثمانينيات يقدم المؤلفين ويستضيف الشعراء وينقل خبرته العريضة وثقافته العميقة للأجيال الجديدة من الممثلين والمخرجين.

حين يكتمل عمل الفنان يتحول إلى رمز، وعندما يرحل رحيله الأخير!

وقد سار كل شيء على ما يرام حتى يوم ١٠ مايو ١٩٦٨ عندما لحق الطلاب والعمال الثائرون على دييجول في مسرح «الأوديون» ووقف الخطباء على خشبته يلعبون لعبة للشهرة «أيها الطلاب! أيها العمال! لقد فتحنا الأوديون»

لم يغدر أندريه مالرو وزير الثقافة لجان - لوى بارو تعاطفه مع الثوار ففصله من عمله دون أن يسمح له حتى بمقابلته، على الرغم من الاحتجاجات العنيفة التي تولدت على الوزير من داخل فرنسا وخارجها من الغرب والشرق، ومن الشمال والجنوب. ومرة أخرى اضطرت فرقة رينو - بارو، إلى الرحيل خارج فرنسا، ثم تعود لتقديم عروضها في مسرح «الإليزيه -

«القصر» بالإضافة إلى عروض خفيفة مسلية وإلى حد ما تجارية من نوع «خذ بالك من إميل» و«الدمام مزعجة» و«الحياة الباريسية» لأن الفرقة عليها أن تدفع إيجار للمسرح للباقي، إذن يجب أن تمتلئ القاعة بالجمهور!

لكن شارل ديغول يعود إلى السلطة فيعين الكاتب أندريه مالرو وزيرا للثقافة، ويلتقى الوزير بالنجم المسرحي فيعهد إليه بمسرح «الأوديون» الذي لم يعد يحتل المرتبة الثانية بعد مسرح الكوميدي فرانسيز كما كان الحال من قبل، بل أصبح مسرح فرنسا. وفي الوقت ذاته يكلف الوزير بإدارة مسرح الأمم.

مجدى يوسف

لـ «مهرة الولي» أم محنة التبعية في أمريكا اللاتينية

العبيد في البرازيل، على تفرقهم بغاية الوحشية بأن سرقوا أو أسروهم الأسرية والقبلية وباعوهم، فرادى إلى «أسياده» جدد، عاملين بذلك على تشيبتهم في أنحاء شبه القارة الجنوبية التي يضمها هذا البلد الحديث الشامق للمساحات، إذ يناهز الولايات المتحدة اتساعاً؛ البرازيل. ومن بين اللاتينات الأفريقية التي لازلت تمارس طقسها تحت غطاء للعقيدة المسيحية الكاثوليكية التي أجبر الأفارقة على اعتناقها أثناء عهد استعبادهم في البرازيل، دين «اليوروبا» الذي من بين أهم طقوسه التي مازالت حية حتى الآن في البرازيل: طقس «مهرة الولي»، أو



«درس ريبيرا، ملك البرازيل الكبير، يذبح تقاليد الأسبق في مكتبه في «ريودي جانيرو»

الجمعيين من أصحاب الضياع الزراعية المهولة الاتساع، ومناجم الذهب والماس والأحجار الكريمة. وكان أشد الأفارقة رفضاً لهذا الاستعباد المهين، ومقاومة واعية له، هم الأفارقة المسلمون من قبائل الهاوسا والفلاني. لذلك عمل تجار

اكتب إليكم من برازيليا - عاصمة البرازيل - التي انشئت بقرار إداري منذ أربعة وثلاثين عاماً فقط لتكون عاصمة البلاد، ومقرًا لحكومتها وأجهزتها التشريعية، كمجلس النواب والشيوخ الفيدراليين، ولا اكتب إليكم من «سلفادور/ ماهية»، مركز الثقافة الأفريقية ومنطق إشعاعها في البرازيل على الرغم من أنني اخترت عنواناً لهذا المقال فيه إشارة لطقس من طقوس دينانة

«اليوروبا» الأفريقية التي انتقلت إلى البرازيل مع حشود الأفارقة الذين «شحنوا» من بلادهم إلى هذا البلد البعيد منذ القرن السابع عشر ليصبحوا فيه عبيداً مستخدمين لتعظيم أرباب الفلبيين

دحسان القديس» ويُدعى بالبرتغالية - لغة البلاد - «كافالو دوسانتو» Cavallo de Santo. ويتلخص هذا الطقس في معتقده الصوفي أن صاحبه يتصور أنه كانهزه لا تنثر إلا بأمر رايها الأتريفي، تفلعل وتنفذ ما يريده ويرتضيه، وتنفذ مشيئته بلا مناقشة أو مارة وكثته «يمتطيها»...

إلى هنا كان بالإمكان أن ابعث بهذا اللغزال من «سلفادور»، عاصمة ولاية «باهيه»، مركز انتشار الثقافة الأتريفة في البرازيل كلها، وقد عشت بالفعل في الحى التاريخى العتيق بهذه المدينة الرائعة، واحدا لاستمرارية الثقافة، أو بالأحرى الثقافات الأتريفة في تحولتها وتداخلاتها البرازيلية. فلم إذا ابعث بهذا اللغزال من «بولزيليا». العاصمة المستحدثة التى لا يزيد عمرها عن الأربعة والثلاثين عاما - بدلا من «سلفادور / باهيه»، تلك المدينة العتيقة الضاربة بجذورها في تاريخ هذا البلاد؛ علة ذلك أن طقس «صهرة الولي» صار له اليوم في البرازيل مفهوم جديد يشير إلى حالة التنبية الاقتصادية، ومن ثم السياسية والثقافية التى يعانى منها شعب البرازيل أشد المعاناة، فيدلا من أن يكون القولى الأمر النامى في إفريقيا، صار الآن في أمريكا الشمالية وأوروبا، وبدلا من أن يكون رمزا مسحريا لوفى للتصميمة للمستعبد القاهرة، صار في اقتصاد الدولة وأجهزة الإعلام التى تدعمه علامة استصلام لهيمية الأسواق الغربية على

البلاد. قال لى «دوارسى ريبيرو» Darcy Ribeiro واضع هذا المفهوم الجديد الذى شاع بين مثقفى البرازيل، ووزير الثقافة الذى كان على رأس حكومة بلاده بين عامى ١٩٦٢ و١٩٦٤، قبل أن يضطره انقلاب عسكري إلى مغادرة البرازيل، وهو حاليا - بعد عودته إليه واستقراره فيه - العضو المنتخب عن ولاية «ريسودوي جانيري» في مجلس الشيوخ الفيدرالى فى العاصمة «برازيليا»، والمسئول الأول عن الخطة التطليمية لخمسمائة مدرسة في «ريودوي جانيري»، وعن إنشاء جامعة تكنولوجية حديثة ستبدا نشاطها خلال العام الحالى فى منطقة شمالي «ريسو» بهدف تميمتها اقتصاديا واجتماعيا، والحاصل على العديد من درجات الدكتوراه للفخرية، كانت اخرها من جامعة باروس (السمربوز)، وصاحب المؤلفات عالية الانتشار فى انثروبولوجيا الحضارة، ترجم معظمها إلى مختلف اللغات الأروبية، وقد أن أثاره كى يترجم بعضها إلى العربية، من بين أهم عناوينها: «عملية للحضارة» (يقدم فيه نظريته حول مراحل التطور الاجتماعى الثقافى)، و«أمريكا اللاتينية فى مسفرق الطرق»، و«البرازيليين: نظرية البرازيل»، و«الهنود والحضارة» (عملية استيعاب للشعوب الأصلية فى البرازيل الحديثة) الخ. قال لى أن البرازيليين الذين يتجنبون أكبر محصول صويا فى العالم، وليس هذا مثلا واحدا من الخيرات الوفيرة التى تترز بها بلادهم، إنما يتصور جوعا منهم

ما يزيد على الثلاثين مليوناً من مجموع السكان البالغ عديم مائة وثلاث وخمسين مليوناً. وعلة ذلك أن نخب الاقتصاد فى البلاد لا توجه الانتاج الذى يقدمه البرازيليين سوى لإرضاء سيد حاجة «السادة الجدد» فى أوروبا وأمريكا الشمالية. بل أن البرازيل حين أنشأها الاستعمار الغربى أصلا كان الهدف من ذلك هو تنمية اقتصاده هو وتأسيس اقتصاد تابع لمصالح ترعاه نخبة مهما الوحيد هو تلبية رغبات «الولي» الجديد. لذلك فليس «دوارسى ريبيرو» سوى أن النظريات الغربية قد تكن صالحة للمجتمعات الأروبية التى نشأت فيها، وربما أيضا بالنسبة لأمريكا الشمالية، باعتبارها أمثالا للقارة الأروبية، ولكنها لا تصلح لأمريكا اللجنوبية، ومن ثم فيتعين على أبناء أمريكا اللجنوبية أن يستخلصوا بنفسهم نظريتهم الخاصة من الواقع الخاص ببلادهم. قال لى ذلك وهو يقدم إلى كتابه (نظرية البرازيل) وعليه تاريخ طبعة الثانية عشرة سنة ١٩٩٢. بينما كان «دوارسى ريبيرو» ينطق بهذه الكلمات سرحت بفكره تجاه نظرية التبعية التى يضعها عالم الاجتماع البرازيلى «فرناندو إيهيك كارلوز»، لاحظ أن حرف F فى اسمه اللاتنى تنطق كالأهاء البرتغالية، وحازت على إعجاب الكثيرين الذين كثر من بينهم. إذ عزت تخلف دول أمريكا اللاتينية إلى أن بنيتها الاجتماعية الداخلية لا تخدم شعوبها، وإنما تتركس لتبعية لخدمة مصالح الشمال.

والآن قد صار «كاربونو» - هو نفسه - وزيرا للخزنة في نظام اجتماعي تحكمه استشارات الشركات الأجنبية (الشمالية) التي تحكم قبضتها على الصناعات الانتاجية الاساسية في البلاد، تحول خبرته أولا يقول إلى عواصمها الغربية والنتيجة ان نسبة تضخم العملة المحلية (الكرونزو) تبلغ يوميا واحد ونصف بالمئة وان قيمة «الكرونزو» تتحدد صبيحة كل يوم بقيمة الدولار الأمريكي. فعاديا ينفع «كاربونو» في هذه السنة القريبة نظريته في التبعية او ما يعرف عنه من طهارة الذل؟

لقد اثبتني به إلى هذا للنصب في الحكومة الفيدرالية الرئيس الحالي للبرازيل: «إيتامار فرانكو» Itamar Franco. وذلك بعد ان طرد من الحكومة وزيرين سابقين للخزنة كان كل منهما يهدف مطالب البنوك الأجنبية في البلاد ببيع قطاع الدولة للإنتاج إلى شركات القطاع الخاص. كان «كاربونو» في ذلك الوقت وزيرا للخارجية. ما لبث «إيتامار فرانكو» أن طلب إليه أن يصبح وزيرا للسالية والخزانة حتى يساعده في التعرف أمام غول البنوك الأجنبية للسلطة لصالح الشركات متعددة الجنسية في البلاد، علما بأن كافة الصناعات الرئيسية في البرازيل في اليد اجنبية فصناعة السيارات تسير عليها ويديرها شركات أمريكية وألمانية وصناعة الأدوية (باير) ألمانية، فضلا عن الشركات الصناعية الفرنسية إلخ. فكيف

لرئيس البلاد وزير ماليته أن يقفا في مواجهة هذه الهيمنة الأجنبية على اقتصاد البلاد؟ كان آخر ما قرأته من أبناء هذا الصراخ ان رئيس البرازيل وزيره «كاربونو» قد اعفانا مسواة الفرض الاستثمارية بين شركات القطاع الخاص الوطنية (البرازيلية) والأجنبية وهو ما يعنى ببطبيعة الحال ضغط مقاومة الحكومة لاستثناء النظم الاقتصادية الأجنبي في البلاد، لمسواة الفرض بينه وبين قطاعات الاستثمار البرازيلية على تهافتها فيه للزبد من الخضوع لسلطة الاقتصاد الخارجي، وهو ما يبلغ ثمة غاليا في صميحة كل يوم، عندما يتحدد سعر العملة للبلاد «الكرونزو» بقيمة الدولار الأمريكي، الشعب البرازيلي الذي تزدهر معاناته الاقتصادية يوما بعد يوم.. مما يؤدي إلى ظهور حوادث الإجرام الغربية في الطرق العامة وعلى شواطئ البحر، يرتكبها الجائعون والمشردين من أبناء البلاد. ولكن جشع للمستثمرين هناك بدلا من أن يبحث عن حل لهذه المشكلة بتوفير حد أدنى للمعيشة لهؤلاء المشردين، وهو ما يعنى تنازله عن جزء متواضع من أولئك للموهلة التي يسارع بتحويلها إلى الخارج، أو إلى الدولار الأمريكي بدلا من أن يبحث عن حل عقلائى لهذه المشكلة الاجتماعية المستفحلة. نهر يفضل أن يستأجر طاقم «الشرطة العسكرية» وهي للشرطة الحكومية التي لها ورثتها في حكم المسكر السابق في البلاد، بعد انتهاء يوم عملها الرسمي في الدولة، لخدمة القطاع

الخاص بلجر إنساني يمحى دخلها الضعيف للتهافت الذي تتفاهد من الحكومة.

ونك لقتل الأطفال للمشردين في الطرقات العامة ولاسيما في عروس البرازيل «ريودي جانيرو»، التي طالما كانت عاصمة البلاد ومصدر فخارها، لأن قتل هؤلاء المشردين أقل تكلفة للمستهتمين من توفير حد معيشي أدنى لهؤلاء الأيتام..

لذلك فالمكتيسة الكاثوليكية في البرازيل، التي تحمل لواء «اللاهوت التحريري»، تبين النظام الاقتصادي في البلاد، وتدعو «إجرامها».

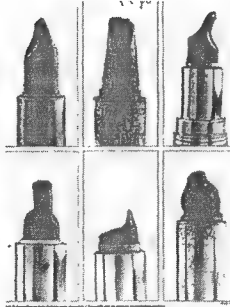
ويتساءل الكثير من المثقفين البرازيليين الذين التقيت بهم، والذين كانوا يلقون أمارا على ما كان يمكن لـ «كاربونو» أن يقدمه لإنقاذ البلاد مما تروخ فيه وتتن بشدة:

الم يكن من الأفضل له والبرازيل أن يتل في موقعه السابق مدافعا عن مصالح الشعب البرازيلي كمثل لـ «سايواو» في مجلس الشيوخ الفيدرالي، بدلا من أن يقبل مسئولية تدوير نظام اقتصادي لا يملك في موقعه الحالي إلا أن يسايره موعضا؟

من أجل هذا التساؤل أبعد إليكم بهذا للقال من برازيليا - العاصمة للعفة - وليس من «مليانور / باهيا».. «عاصمة الثقافة الأفريقية في البرازيل»

معرض جديد في برثلونه

وبسبب ظهور المرأة كفنانة ومبدعة، وسيادة المساواة بين الرجل والمرأة، وأهم من كل هذا وجود جيل جديد من الرجال الـ Non Machist واللائكزيين^(١) الذين يؤمنون أن الجنس الذكري ليس محور الكون، وبسبب كل هذا يأتي الجنس من خلال رؤية جديدة. وتتضمن هذه الرؤية أيضاً مرض الإيدز، فهذا المرض يُجبر على التغيير في السلوك الجنسي لدى معظم الناس. فقد أصبح الجنس يحوى في داخله الحياة والموت. وهذا



Art. sexe. sida

الجنس واحد من الموضوعات الهامة للفن، مهما كان الشكل الذي يأخذه هذا الفن للتعبير عنه. وإذا كان الجنس في العصور الماضية كسماً وراء الأسطورة، والديانات، والحب الأفلاطوني، والتصوف والخرافات، فإنه الآن، وبمذ أعوام كثيرة نخل الجنس وبطريقة واضحة في الفن المعاصر. وهذا يسبب بعض المشاكل مع الذين يعتبرون تناول الجنس أمراً محرماً.

في الوقت الحاضر،

المرض يقضى على «التكاوي»
المصرات التي فرضها الدين
والتراث على المجتمع.

في مدينة برشلونة وإسبانيا،
وفي يوم ١٢ نوفمبر ١٩٩٣، افتتح
معرض الفن التشكيلي تحت عنوان:
«للاعضاء فقط». وكان للمرض
يدور حول موضوع الجنس من
خلال رؤية عدد من الفنانين. هذه
الرؤية التي تتراوح بين الموضوعية
والسخرية والنقد الاجتماعي
والسياسي. ويحتوي المعرض أيضاً
على نصوص أدبية وشعر؛ فالشاعر
الأمريكي المعاصر الشهير الآن
جيفرسون جارسيا أرسل إلى المعرض
قصيدة كتبها لهذه المناسبة لكي
تكون شعاراً للمعرض. ولكننا لا
نستطيع أن نقدم ترجمة لها حتى لا
نجرح المشاعر للقصة الخاصة
لهؤلاء السادة حراس الفضيلة في
كل مكان.

هذا المعرض، كما قلنا، يتناول
موضوع الجنس الذي أصبح مهدداً
بمرض الإيدز. هذا المرض الذي
حطم الحياة الجنسية لجيل كامل.
وهو يصم حول رحلتنا جميعاً
بالرغم من أنه لا يوجد إلا القليلون
الذين يتحدثون عنه بوضوح

وصراحة (في إسبانيا يبلغ عدد
المصابين بمرض الإيدز خمسين ألفاً
= أرقام رسمية).

وبينما كان جيل المستعبدات هو
جيل المرض والمقاومة (جيل ٨٠)
فإن الأجيال التالية هي أجيال
الوضوح. أجيال تريد أن تسمى
الأشياء بأسمائها. فالوضوح
والإعلام أصبحا مسألة حيوية حتى
نستطيع الحفاظ على الحياة. ولعلنا
نلاحظ أن هذا المرض قد ظهر في
البداية في مناطق متخلفة في
مستوى الوعي والاتصال.

في هذا المعرض يطالب الفنانين
الإسبان وغيرهم من فناني العالم
الذين شاركوا فيه، يطالبون
بالوضوح والمصراحة من أجل
مقاومة هذا الوباء العصري.

منذ البداية كان الفنانين الذين
شاركوا في هذا المعرض يرون أنه
من المستحيل أن يقدموا فناً متشائماً
أو بيتاً الرعب في القلوب خلال
تناولهم الفن لموضوع الجنس
والإيدز. إنهم لا يقدمون الرعب حتى
لا يهرب الجمهور من المعرض. لهذا
قرر الفنانين أن يعبر كل منهم عن
الجنس بطريقته ولفسفته الخاصة
مزوجة بالجمال. نتيجة لذلك أصبح

المرض يدور حول الأعضاء الجنسية من خلال
أساليب شتى ساخرة وثاقفة وعشبية
وموضوعية ومجازية وعالمية. وأيضا
واقعية. ولكن كل هذه الأساليب
يصحبها الإخلاص.

يتضمن المعرض أكثر من مائة
وأربعين فناً من كافة أنحاء العالم:
إنجلترا، فرنسا، هولندا، استراليا،
إسبانيا، وحتى من العراق. وبعد
اتهاء هذا المعرض في برشلونه
قررت المحكمة الإسبانية نقله إلى
مدين إسبانية أخرى لكي يقدم من
خلال الفن وعياً عن المرض الذي
يعتبر وباء آخر القرن العشرين.
وأكثر اللوحات غرابة وإعاشاً في
هذا المعرض لوحة كبيرة مرسومة
بالم والقرق والدموع والسائل
النزوي واللعب ووسائل جنسية
أخرى. والفنانان اللذان رسما تلك
اللوحة هما من المصابين بالإيدز.
وكل منهما كان قد انفصل عن العالم
وغرق في عزلة بعد أن اكتشف
إصابته بهذا المرض. لكن بعد فترة
الإحباط والتشاؤم تلك قررا مقاومة
المرض وشاركوا في إنشاء جمعية
«ضحايا الإيدز» وتصدر هذه
الجمعية مجلة شهرية في لاس

انجيلوس. إنهما يريدان أن ينيها
الناس للمرض وأن يعرضاً نفسيهما
كمثال أمام الناس لكي يثبتا أن
الطريق الوحيد لمقاومة هذا المرض
يجب أن يبدأ بالصراحة وليس
بالمصمت والاختباء.

وأحد المشاركين في المرض هو
الفنان الإسباني جيممو فالفردي

كتب هذه الكلمات التي تتصدر
مدخل العرض: «المساعدة المائية
للنقدية والمشاعر الطيبة لا
فائدة لها بالنسبة لنا نحن
الرجال والنساء للمصابين
بالإيدز. فليست الكلمات هي
التي تتلقى أجسادنا، نريد حلاً
نهائياً، ونطلب القضاء على هذا
المرض. هذا هو هدفنا.. إن

نعيش لا أن نموت. وانتم ايها
الأصدقاء نريد منكم وانتم
تدفعون جثثنا في القرابه ان
تذكروا انكم بهذا لم تخلصوا
من الوحش المرعب - إن هذا
الوحش لا يزال يعيش بينكم
بسبب عدم مشاركتكم لنا في
هذا المعركة..

أصدقاء إبداع

القصة

وفي النهاية - كنا نتعنى من الصديق «عبد المحسن محمد طبع»، أن يستغل تلك القدرة على السرد، وتمكنه من اللغة، وبناء القصة في كتابة قصة أخرى... حتى يرفرف إبداعه في سماء فن القصة القصيرة... ونتمنى أن يتابع الكاتب موهبته بالرعاية، مع إدراك طبيعة الفن وضرورياته الإنسانية.. وكذلك حملت الرسائل عدداً من القصص التي يشوبها الكثير من التوتر الدرامي أو اللغوي... نرجو من أصحابها أن يهتموا بالتمسك من تلك الأنماط...

ومن القصص الجيدة التي وصلت المجلة القصة بعنوان «تطهير للصديق» من عبد الرزاق الذي يمزج فيها الكاتب الواقع مع الخيال، مستخدماً الإسقاط النفسي... وما هي..

تضحك الناس إلى قصة. والملاحظ أن السنوات الأخيرة شاع فيها الكثير من النكات والفحشيات والمواقف الضاحكة على أبناء مصر من سكان الصعيد... وإننا لا نستطيع أن نتعامل مع مثل هذه المواقف، وما توصله أو تحصله من مفارقات كريمة للقصة القصيرة. لأن فن القصة القصيرة، الذي هو من أسرع الفنون وصولاً للقارئ: لا بد ألا يقتقد المضمون والرؤية الفنية. وعندما تقدم القصة على مثل تلك المواقف الضاحكة. التي توصل نوعاً من السخرية من أبناء الصعيد أو أي إقليم آخر، فإنها حتماً، تبتعد عن فن القصة، فالفن لا يمكن أن يحمل تمييزاً لمواطني على مواطنين كما لا يمكن أن يحمل سخرية من شخص بسبب لونه، أو جنسه أو دينه، فالفن في جوهره إنساني.

ولا يزال أصدقاء المجلة وقرائهم يواصلون مراسلتهم للمجلة معلقين على ما ينشر فيها من إبداعات، ودراسات، ومتابعات، مما يؤكد على وجود متابعة دائمة لفقرات إبداع، وهو ما يجعلنا نشعر بالمستوى التي تقع على كاهل أسرة التحرير، خاصة ما ورد إلينا حول ما حملته صفحات إبداع عدد فبراير ١٩٩٤ تحت عنوان التراث القبطي تراث لكل المصريين...

ووصل هذا الشهر من الخارج ومن الداخل الكثير من الرسائل التي تحمل الكثير من اللوات الإبداعية، التي ربما نلتقى بأصحابها لأول مرة...

ومن هذه المواد القصة بعنوان «الفردية الضالعة» للصديق «عبد المحسن محمد طبع» التي قام فيها بتحويل مواقف من المواقف التي قد

وصلت إلى المجلة من «أسوان»
القصة بعنوان «هو ذا يا سيدى»
للقاص عصام راسم فهمى - وتتل
على موهبة لدى الكاتب. نرجو أن
تتألق أكثر....

هوذا يا سيدى

عصام راسم

أسوان

هوذا يا سيدى الذى له امتلئت فلكانى
وأملئنى حظيرة، وأخذ منى طرفة اندعالى
وجعلنى مغلولاً لا يتحمل عبء الانبعاث..
هو ذا سيدى الراسع الصالح لزمى القادم
والذى جندنى فى جيشه، فصبرت له
مسكراً بهشنى بالأمر .. فمضت ملكوته
وله سجدت وامتلئت.

قديمًا... قديمًا كنت دائماً أقول له من
أنت يا سيدى؟ وكان دائماً لا يريد، يقبضى
بعض الرقعت عندى ثم يقبضى لزيائته
القدامى لكى يأخذ منهم بقية حصابه.. كنت
ألمحه أحياناً جالساً مع أبى فى المسافة فلا
أهتم.. أو بهوارج فراش أمى، أو يلمح أله
مع أحد أصدقائى على اللهى... كنت لا
أعرفه، لكنه بدأ يهتتى.

يطرق الباب طرقتى خفيفتين ولما افتتح
يومنى لى ثم يدخل خجولاً.. كان صغيراً
وكانت صغيراً، ملغولاً بزء براضى، وأناش
تفاصيل الأشياء، بمنح لم يتصل بعد براس
العالم، وأرسم وجه الدنيا كما يطلو لى...

أرسم وأشرب فرحة صنعى... من أنت يا
سيدى؟ .. يتركنى موحلاً فى طين حيرتى
ويدخل، ويقيم هناك فى الركن البعيد،
ويتابعنى عنصفاً أدخل إلى طفرسى
الخاصة.. أبنى أهرامات اسلامى يوماً
كله، وأرنو بشوق للبيت المفقودة حول
أصبعى... وأسأله رأبها، فتضيف هندسة
جديدة للبناء، ثم تقبلبنى وتمس بي
أصابعى... كان يراقبى بصمت وكنت أمل
وجوده، وأرحب بفيريز الراكبة فوق ظهر
الهوراء.

دام فيروزى كل ليل.. يطرق الباب
ولوحدته يدخل، وكل مرة يتخلى عن شئ
حلو كان فيه... الصوم الصغير صار
كبيراً.. الخجل الكبير صغر حتى تلاشى..
الصمت.. الركن البعيد فى السرفة..
الطرقتان نقص منهما طرفة ثم لا شئ..
يفتح الباب ويدخل متعجلاً، والخضب فيح
يتصبه لى فوق وجهه. يذلل اللباج ويظهر
روح فيروز الهائسة، ويك عنالى للبيت،
ويطلب معانقتى... أنفذه بعيداً فيفوزنى
بمعينه ويونغ بخار غشبه فى وجهى ويشتق
مصاصلات التخضب، ويصار يترجل فى
الرفة. يبعث بلشوائى.. يهتسى فنجان
قهوتى... يغير تاريخ النتيجة المعلقة على
الحائط ويأخذ من عيون وبقى راحة كنت
أحبها... يهيج الضيق لدخلى ويوصل..
فألتف ثائراً وأعلن سحقى عليه، وأفتحه له
البا ب ليخرج.. يثقله ويحملق ويتقدم

نحوى، وأتراج للحائط.

من أنت يا سيدى؟

ويدأ يتأخر عندى ويبيت أحياناً.. فى
الصباح يهمنى ويترك طيله الكتب مطبوعاً
فوق لهم الذاكرة، ويعضاً من دنايه ويعضاً
من عقوقه. يصار يترجل فى الرفة... أثار
أقدامه واضمة فوق تراب ابنتى التى أهداها
لى.. الهارة أخذ منى البيت وألف بها إلى
برد الخارج ولم يبق منها إلا خطأ رديحاً
حول أصبع البنصر، وشعكة تسبح فى
عمة القلب. كان حبه ينمو ويشكله يتوحش
عنما ينمو داخل شيتاً جديداً، فهاجنتى
ويدخل بلامح الغزاة.. ويأتى إلى بهريوة
المساء التى كتبها فظه الردىء.. أقرأ
وداخل صوت طفراتى القديمة فيتصمر
أدخل إلى حلة طنزنى... يثرب... فى طريقه
يكسر أشوائى الصغيرة... أهرب منه داخل
كتابى، يشدنى منه، إلى فنجان قهوتى...
يذلق رائحته فيه ويجلس بجانبى ويطلب
معانقتى، أرفض أتمدد متحجياً منه، فى
الصباح أهده مكوماً بهوارى على الأرائش
لا أقول لأحد صباح الخير ولا أشرب
الشئ وأخرج هارياً إلى نشوة الشارع
يمدو خللى بإصرار ويلحق بى ويغشى
معى نهراً يمشه برائته وانداسه، وبين
الحين والحين يطلب معانقتى..

من أنت يا سيدى؟

كان قد تعلم كيف يجرحنى... كيف

يجتنب من اللذاع حين اقتحه.. من مخان السجائر.. يفرّجني في وقت يثأني ويخذه منى بدايات الفرح عنكما أحاول.. وصار يرتجل في الغرفة ويوجاري في الشارع.. يثأني ويصعد كل باب في وجهي.. يثأني على اللقي ويجلس على المقعد للقبائل ويشاركني إلقاء الذرة وكسب الشاي.. وكهجن الشيشة.. أغضب وأهمل وجوده.. يقوم ويخذه خصة جليتنا للسانية ويثرها في الفراغ ثم يضرب وجهه أصعقتني ويهشم مواشيعنا، ويصب علينا وجوها حارفاً، تشكك الأغانى من حولنا، يتألمه وهو يصب خيمة نطفه علينا، نقيم بعد أن تعثرت مضاعفنا في كومة أصبحت التي صنعها، ونهدا في التمسرب إلى ظلمة الطريق.. أركض خائفاً وبكّة خلفي يكاد يلامسني.. ثم يرفلني ويقلب منى أن أسجد له.

— من أنت يا سيد؟

وصار معه مفاتيح البيت .. يفتح ويدخل ويثأر ققامته هي الأركان ويترجل.. يقلل النوافذ.. يدهن الجدران بلون أكرمه.. يزرع الصور الملصقة ويضع مكانها صوره القديحة. ويغير تاريخ النتيجة وصار معه تمويج البيت.. اللج والعيش والأشياء البسيطة وسوزة لي أنا والبنت وتيمية فرعونية قديمة كنت البسها حين أخاف من الحسد.. يفتح ويدخل ويطلب منى فلفرشه، يفتاظ ويلقيني بجرائده التي كتب عناوينها

الكبيرة.. يعبسني في الغرفة ويخرج ثكثرا، فاسمع خطواته القاسية وهي تعبس الأشياء في الخارج، وسلسلة مفاتيحي وهي تشخشخ في يده... في الليل يعبه ... يفتح ويدخل.. حجه يملا الغرفة ونفوس صوته يجرسجني.. أنهب إلى الركن البعيد.. يصوب وصامس نظراته تجلعي ويحتلني بجسمه.. كان يتألمني بأشتهاء.. وكنت أهدم له نفسي وأخلطيه بصوت أختل انتضيله.. من أنت يا سيد؟



ووصل من المنصورة — أيضا — قصة قصيرة بعنوان **التركة القاص** مجدى عبد العزيز يوسف تحمل موقفا إنسانيا.. وهي تنتمي للقصة الواقعية.. وتبشر بكتاب جيد، فالقصة لديه قليلة الثثرة، وتحمل الكثير من الرؤى الإنسانية.

التركة

مجدى عبد العزيز يوسف

المنصورة

في ركن من أركان الغرفة الباهتة نام الصغير نصف مستيقظ مفترشا خرقه بالية.. متعبدا فخذ أمه للتشمة بالسواد .. كان البيت ضيقا خاويا وبها يسمع فيه صدى الصوت يومجوح.. سحابة الحزن

الخيمة عليه تهرت ضوء النهار الباهر الذي يغمس أرباءه لكن يتخلف في الديار الجاورة.. يشدو حديق المرأة في قضاء الغربة.. تراصت أشباحه أمامها.. توهمته بشايرة الأشيب الكثر رافعا فلسه يساعدية برجولة.. ضاحكا مله شقيقه في أوقات صلفاته حين كان يركن إليها مثل طلل صغير يثرثر لأمه عن أحداث يربه من الألف إلى الياء ويحز عن كاهله عبادة الهمم ويغضض لها عن عذاباته مع زوجة الأولى وعن جسده أبنائه منها — الرجال الثلاثة للتزويج — كانت تشمر دائما بنبرة الموت تتسلل إليه حين يتهدج صوته ويكون حديثه فجأة بالكآبة والحزن والخوف عليها وعلى صغيرها من المستقبل ... لم تستطع المرأة الشابة حبب صيات المصروع الساخنة للمنزلة من عينها فانتقلت مسارا مستقيمة متواصلا على وجنتها وسقطت بإيقاع سريع متتال على وجه الصغير.. بسداجة ساقها الصغير من سر هذه المياه المالحة المتساقطة على فمه ووجهه.. انتفضت المرأة مذهورة.. كان الباب يطرر بعنف.. نخل حشده من الرجال.. لمت المرأة من بينهم أبناء زوجها الثلاثة يتسطهم قمرى الغربة.. الثلاثة تبعده عليهم آثار التهمة... رمتها أحدهم بعدة وصاح بلهجة ساخرة:

«أنت نائمة ولا إلا .. أنت ناسية إن للهارة أول خميس.. انتحى الشبايبك دى خلى نور ريتا يدخل»

خضاء الغرفة... كان الرجل ذو الشارب
الأصيب ككث لا يزال غارقاً في أحزانه..
كثر الجدل ... علت أصواتهم دون مبرر وبغ
تفلالهم للبني... تداخلت أصواتهم... التي
بعضها لبعض الآخر... هربت أصواتهم من
الثلاثة والباب إلى الشارع مدخل للآلة وأهل
الشارع وأهل الشوارع للجارية وأهل
القرية بأكملها.. علت أصواتهم أكثر
وأكثر... نشب الشجار ... اشتبكت
الأيادي... سالت العامة...

اتزعت لراة للتشمة بالسواد في ركن
من أركان الغرفة الجارية لتكمل بكاءها في
حمت وتهدئ من روع الصغير الذي كان
يصرخ في مستوريا ويبحث في بوله...

تتناول القهوة... بقي الثلاثة.. جلسوا
صامتين لكن عيونهم كانت تثور وروسهم
تدور بهنفس.. لم تزد فترة الصمت الأزج عن
يشع دلتق.. كسر أحدهم حاجز
الصمت... وألف متصيا.. انلج معنا عن
رغيفته في تقسيم التركة - البيت والاروط
الأرض القليلة - لم يكن يدري أنهم مثله
يفكرون شيئا يفكر.. استرجع أحدهم
نصائح زهجة... تلا عليهم ما حفظه...
أدعى لثاني أنه يمر بآزمة مالية.. بينما لم
يجد الآخر ما يقوله فادعى الحكمة وأن هذا
ولجب شرعا..

كانت لراة للتشمة بالسواد سابعة
كافية.. تصفحت وجوههم.. حدثت في

والثفت الثاني نحو الرجال.. صاح
مظها رجوات:

وتفعلوا القعدا يا رجالة .. لقد يا
سيدنا الشيخ.. سمعنا الله يفتح عليه

في حين تتم الآخر يلبي مصباح:

والله يرحمك وإياه

جلس الرجال في صحن الدار... تلا
للقرئ صورة مرسومة يتناثر شديد...
تصاعدت أمشة التبع.. عريت في خضاء
الغرفة.. تصاعدت أصوات الرجال متحية
على صوت للقرئ بينما كانت روس الثلاثة
تدور بهنفس... انتهت للقرئ من تلاوته
وتناول القهوة السادة... انفض الرجال بعد



في العدد القادم سن إبداع

● قصيدة للشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي.

● قصة للقاص خليل النعيمي.

● ملف عن شعر ما بعد السبعينيات

يشارك فيه مصطفى ناصف ومحمد عبد المطلب.

الأرض وطني والعائلة البشرية عشيرة

من أعمال الفنان منير شعراوى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

المسألة

العدد الرابع • ربيع الثاني ١٤٢٢

١٤٢٢
ربيع الثاني

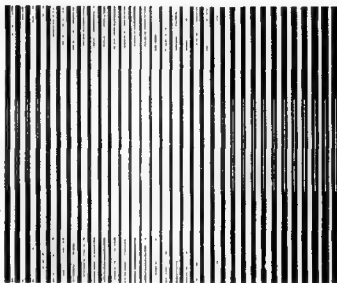
الفنانون يواجهون الإرهاب

المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفني

نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية العربية:

الكويت ١١٢٥ فلسا — قطر ١٢ ريالاً قطرياً — البحرين ١١٢٥
فلسا — سوريا ٦٠ ليرة — لبنان ٢٢٥٠ ليرة — الأردن ١,١٢٥
ديناراً — السعودية ١٢ ريالاً — السودان ٣٥٢ قرشاً — تونس
٣٠٠٠ مليم — الجزائر ٢١ ديناراً — المغرب ٣٠ درهماً — اليمن
ريالاً — ليبيا ١,٢ دينار — الإمارات ١٢ درهماً — سلطنة عمان
١٢٠٠ بنية — غزة والضفة ١٥٠ سنتاً — لندن ٢٢٥ بنسا —
نيويورك ٧,٥ دولاراً .

الإشتراكات من الداخل :

من سنة (١٢ عدداً) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة
المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)
الإشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦ دولاراً للأفراد ٤٣ دولاراً للهيئات مضافاً
إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا
وأوروبا ١٨ دولاراً .

المرسلات والإشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت — الدور الخامس —
ص ب ٦٦٦ — تليفون ٣٩٢٨٦٩١ القاهرة . فاكس ٧٥٤٢١٣ .

التمن ١٥٠٠ قرشاً

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .



السنة الثمانية عشرة • أبريل ١٩٩٤ م • شوال ١٤١٤ هـ

هذا العدد

صورة الغلاف الأمامى للرسم محمد حجي

■ الافتتاحية:

رؤيا الموت أحمد عبد المولى حمادى ٤

■ الفنانون يواجهون الإرهاب:

سأفوتنا رولا يظهر من جديد

رؤية فى دائرة الإرهاب ماجد موريى إبراهيم ٨

اغتيال الشخصية محمد سعيد المشماوى ١٧

المسرحيون يودعون علولة جمال صدقى ٢١

مسرح عبد القادر علولة أحمد إسماعيل ٢٥

الإرهابى المثلث والقضية محمد فتحى ٢٧

إعادة إنتاج الأسطورة حسن طلب ٣١

مسلمة العقالة إبراهيم عيسى ٣٦

الدير المحرق والعدوان الإرهابى التحرير ٤٢

مسائلون حاجة مشيرة حازم هاشم ٤٤

■ الدراسات:

بين مهجرين - تحولات المفهوم والقضاء صبرى حافظ ٦٠

الكهف والدوجما مراد وهبه ٧٥

من الأنا الذاتى إلى الأنا الموضوعى مسرود أمين العالم ٨٧

■ الشعر:

المساهرة عبد الوهاب البهائى ٤٨

المذلل القريب مريد البرغوثى ٧٣

أتاويش محمد سليمان ٨٠

فضاء توغل فيه الأرقى زين السكاف ١٠٥

■ القصة:

سمك مشوى خيرى شلى ٥١

لا أبواب لهذا البيت عبد الستار ناصر ٨٥

تفسير الكائن خليل الصمى ٩٣

أبيض وأسود نعمات البحوى ١٠٨

■ الفن التشكيلى:

ثنائية السلطة / المقاومة فى أعمال الفنان

حازم بوى مارى تيريز عبد المسيح ٩٧

ملزمة بالألوان لأعمال الفنان حازم بوى

■ المختبرات:

ماريغو بين الكوميدى فرانكيز ولاستافور

..... هناء عبد الفتاح ١١٨

مع الأدبى القاص إبراهيم فهمى شمس الدين مرسى ١٢٢

■ المكتبة العالمية:

القادم إلى التهار - كتاب الموتى فى طبعتها الجديدة

..... سميرة يعنى رمضان ١١٣

■ الرسائل:

المرأة والوعى بالتراث من خلال الأدب ، باريس،

..... إسماعيل صبرى ١٢٥

قراءة متأخرة للبينالى ، فينسيا ، يحيى حجي ١٣٢

مولينا مورقورى - رحيل فنانة ، أثينا ، ح. ط. ١٤٥

رامبولم يعد فى الشارع ، هون ، أ. ح. ح. ١٤٩

■ تعقيب:

..... كمال فريد اسحاق ١٥١

..... ١٥٢

■ أصدقاء إبداع:

رؤيا الموت

كان عبد الرحمن الجبرتي كان يصف حالنا اليوم؛ وهو يصف حال القاهرة قبل قرنين ونصف قرن؛ عندما أشيع في الناس أن القيامة ستقوم بعد غد.

كان ذلك يوم الأربعاء الرابع والعشرين من ذي الحجة ١١٤٠هـ الموافق الحادي والثلاثين من يولية ١٧٢٨م.

وقد فشى في القاهرة وفي مدن مصر وقراها جميعها أن القيامة يوم الجمعة؛ فودع الناس بعضهم بعضاً وهم يقرأون: بقى من عمرنا يومان!

وخرج الكثيرون إلى المتنزعات قائلين: فلنمتع نفوسنا بالدنيا قبل أن تقوم القيامة؛ وألقى أهل الجيزة بأنفسهم ساءاً ورجالاً في النيل يفتسلون فيه.

وبعض الناس علاه الحزن، واستولى عليه الخوف والوهم ومنهم من أخذ يتوب ويصلى ويدعو ويتوسل.

أما من خالجه الشك في صدق ما سمع، فلم يجد من يلتفت إليه وربما تهجم عليه البعض واتهمه بالإتكار والتجديف، قائلًا له: القيامة قائمة يوم الجمعة، مافي ذلك شك. وهذا ما قاله فلان وفلان من اليهود والنصارى العارفين.

وهكذا أخذ الخوف يشتد كلما اقتربت الساعة، وكثر في الناس الهرج والمرج. حتى جاء اليوم

الموعود، وهو يوم الجمعة، وأصبح الناس يوم السبت فلم يجدوا ما يقولونه إلا أن أولياء الله الصالحين، وعلى رأسهم الشافعي، والسيد البدوي، والسوقى تشفعوا لنا عند الله فلم تقم القيامة!

والتشابه بين ما نحن فيه الآن وما يصفه الجبروتى مما وقع قبل مائتين وسبعين عاماً ليس تشابهاً بسيطاً يقتصر على وجه واحد، بل هو تشابه مركب أو تطابق كامل. فالسقوط الجماعى فى هذه اليلاس إلى درجة انتظار الموت الشامل ظاهرة مشتركة. وهاجس دائم يفصح عن الشعور بالاعتراب فى العالم وعدم التوافق معه وإنهيار الثقة فى قوانينه وهو هاجس نجده عند البدائيين الذين كانوا يقضون فصل الشتاء على رؤس الجبال غير واثقين من أن الربيع سيعود وأن الشمس ستسطع من جديد، كما تجده فى عصور الانحطاط وفى الفترات التى تتعرض فيها الأمم والحضارات لازمات شاملة أو هزائم ساحقة.

وانتظار الموت الجماعى أو التنبؤ بيوم القيامة أو بنهاية العالم ليس إلا مظهراً واحداً من مظاهر هذه الأزمة العميقة الشاملة، وإن كان أشدها فجيرة وأكثرها دلالة على الشعور بالهلع والارتداد إلى حالة حيوانية يغيب فيها العقل غياباً تاماً، حيث يصدق الناس مثلاً أن عنزاً يمكن أن تتكلم، وهذا ما كان المصريين يصنفونه فى تلك الفترة التى وقعت فيها حادثة (يوم القيامة) وبالتحديد فى ١٧٦٠م. فقد زعم خدام مسجد السيدة نفيسة أن جماعة من المسلمين وقعوا أسرى فى أيدي الكفار فقتلوا بالسيدة نفيسة حتى ينجيهم الله من الأسر، واشتروا عنزاً فيما يروى الجبروتى نذروا أن ينجيهم وأن يتصدقوا بلحمها على الفقراء، إذا فك الله أسرهم. وهذا ما كان، فركبوا مركباً وعادوا إلى مصر ومعهم المنز الذى شهد خدام المسجد أنهم سمعوا تتكلم، كما سمعوا السيدة نفيسة توصى بها خيراً. وهكذا صارت العنز حديث القاهرة، يتبرك بها الناس ويتقدم لها الهدايا والنذور!

والذى حدث فى مصر قبل قرنين أو أكثر يتكرر بحذافيره الآن، فهناك من ينتظرون نهاية العالم بين ليلة وأخرى. وعندما وقع الزلزال أواخر العام الأسبق رأى الكثيرون أنه مقدمة للزلزال الأكبر وهو يوم القيامة الذى ذكرت الصحف أن بعض الطوائف الدينية فى الشرق الأقصى قد

حدثت مواعده واكثت أنه سوف يقع لا محالة:

وكما سمع أهل القاهرة عنراً تتكلم في القرن الثامن عشر، رأوا العنراء تظهر لهم في الليالي التي أعقبت هزيمة ١٩٦٧ أما النصر الذي تحقق في أكتوبر ١٩٧٣ فهو لا يرجع للجنود والضباط المصريين الشجعان، بل للقوى الخارقة والكائنات الأسطورية التي حاربت معهم.

وربود الفعل التي يصفها لنا الجبرتي في حادثة «يوم القيامة» هي ربود الفعل التي نراها اليوم. فبقدر ما نجد من تشدد بيني يصل أحياناً إلى حد التعمص المقيت والعنف الوحشي، نجد من ناحية أخرى تطرفاً شديداً في الإقبال الحيواني على المتع الحسية.

وكثيراً ما نجد هذا الازدواج المتطرف داخل الوسط الواحد وأحياناً داخل الشخص ذاته فالذين يبدو عليهم التشدد ويتظاهرون بالتطهر هم أنفسهم الذين ينغمسون في المتع الحسية الغليظة كما رأينا مثلاً في بعض اصحاب شركات توظيف الأموال.

ويقدر مافراهم يتحدثون عن عذاب القبر فلا يكتفون بالثابت من النصوص، ولا يذكرون عذاب الروح والضمير، بل يستغرقون فيما سيلقاه الجسد الإنساني الضعيف من أهوال رهيبة، نراهم كذلك يتحدثون عما أعد لأهل الجنة من ملذات لا يذكر فيها النعيم الروحي، وإنما يطلقون خيالهم المتهتك المريض في الحديث عن متع جنسية فظيعة سمعنا أطرافاً منها في الحديث التليفزيوني الشهير!

الجسد هو الشغل الشاغل في عصور الانحطاط التي يغيب فيها العقل وتموت الروح فليس صحيحاً أن الناس في هذه العصور يكتفون بأرواحهم أو يعيشون حياة روحية بالمعنى الصحيح. الواقع أنهم لا يعيشون إلا مع أجسادهم؛ لأنهم يشعرون بخوف هائل ويحسون كئيب العالم يتخلل عنهم ويسلمهم لظلمات مريبة يستشعرونها في أجسادهم ذاتها.

إنها رؤيا الموت التي وصفها لنا الجبرتي فيما رواه عن القرن الثامن عشر في مصر، كما وصفها عدد من مؤرخي الفكر الأوروبيين فيما قدموه عن تطور الحضارة، وعن العصور الوسطى ونهاياتها بالذات ومن هؤلاء المؤرخ الهولندي يوهان هويبنجا في كتابه «اضمحلال العصور الوسطى» الذي صدرت ترجمته العربية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وجاك شورون في

كتابه «الموت في الفكر الغربي» الذي صدر في سلسلة «عالم المعرفة».

ورؤيا الموت هي التفكير في الموت، لا كما يفعل الفيلسوف أو المتدين العاقل بل كما يفعل المسوس المضطرب العقل المطارد من كابوس؛ إذ يتخذ الموت في خياله هيئة كهيئة الشبح الخفيف الذي يصيبه برعدة دائمة ويوقظ في كيانه الرعب العظيم البدائي من النهاية.

وليس عجباً أن تكون الكلمة الدالة على رؤيا الموت في اللغات الأوروبية كلمة سامية مأخوذة من العبرانية أو العربية أو منهما معاً وهي كلمة MACABRE «ماقابر» التي تدل في العبرانية على حفار القبور، أما أصلها العربي فربما كان مقبرة أو مقابر.

ويقول هوبز: «إن كلمة MACABRE دخلت اللغة الفرنسية في القرن الرابع عشر كاسم علم يعنى رعبة الموت، وهناك بيت من الشعر لجان لوفيفر يقول فيه «التخنت من رهبة الموت وقصة»، ويرجع هذا البيت إلى عام ١٣٧٦ ويمكن أن نعتبره شهادة ميلاد للكلمة. وقد استقلت الكنيسة الكاثوليكية رؤيا الموت، وحولتها إلى وسيلة للنصح الخلقى، حتى بدأ عصر النهضة، وتؤكد سلطان العقل، وتحقق الفصل بين السياسة والدين، وأصبحت رؤيا الموت فكرة عتيقة مهجورة، وإن كانت بقاياها لا تزال ماثلة في عبارات التابئين التي تكتب على شواهد القبور، وفي مدافن القرى بالذات.

لكن رؤيا الموت لم تنفث تماماً عن العالم بل هي تستيقظ وتتفكك في مراحل الانقلابات الشاملة والأزمات العنيفة والحروب الكبرى، كما نرى عند بعض المفكرين الذين يتحدثون اليوم عن نهاية التاريخ وكما نجد في عودة بعض التيارات والحركات السياسية البائدة إلى الحياة لكنها حياة مؤقتة، وانفعالات عابرة، فليس لرؤيا الموت أساس تستند إليه في العصر الحديث.

ولابد أن يواصل الإنسان تحرره وتقدمه نحو نهضة أخرى وتنوير جديد.

ساجد موريس ابراهيم

لما كانت الأرض كرة ومحيطها دائرة.. كان الدوران للأرض علة مرتبطة بوجودها وباستمرار الحياة على سطحها انتقالا من دوران حول الشمس إلى دورانها حول نفسها إلى دوران لا يقل عن سابقه في الأهمية وإن كان أقل وضوحا للمعنى غير المستبصرة، ألا وهو حركة البشر فوق سطح الأرض في دورات حضارية تتكرر عبر الزمان مع اختلاف المكان، ولكنها إلى حد كبير تتشابه في ملامحها العامة.

وربما يكون في استطلاعة للتمثل في تاريخ الحضارة أن ينظر إلى هذه الحركة من خارجها بدرجة تفضل كثيرا نظرتة إليها وهو جزء منها، مندمج فيها ومعموم بها.. وقد يكون استقراء حركة الأحداث في عصر معين في تاريخ حضارة بعينها ما يرمي بما سوف تنفضي إليه التلمذات والتشابهات الدقيقة التي تميز مرحلة ما في تاريخ شعب آخر في سبيله إلى دورة جديدة من دورات حضارته عبر التاريخ.

بنظرة مثالية متجهة عكس اتجاه دوران حركة الزمن: ستة قرون زمانا وقلب وجنوب أوروبا مكانا يمكننا أن نكتشف كم من الصراعات يمكن أن يكون موضوعا لانتباهنا.

كانت هناك صراعات في حركة الإصلاح الديني وتطور المفاهيم الدينية التي هي من أهم أركان عصر النهضة. وكانت هناك صراعات وانتفاضات أخرى متوازية مع حركة الإصلاح الديني في مجالات الفنون والآداب.. «ساينكل أنجلو» و «دافنشين» في الفن و «دانتي» و «بترارو» من الأدباء بكتابة الأدب باللغة القومية مؤننين بانتهاء عصر تمسك رجال الكنيسة

سانفونا رولا يظهر من جديد رؤية في دائرة الإرهاب

• الكاتب الدكتور متفحص في الطب النفسي، ويعمل الآن بالكويت.



سافونا رولا

بالاتينية واحتكارهم للوعظ والتفسير ضمانا لاستمرار
إحكام قبضتهم على المجتمع، وكانت هناك صراعات
أخرى ورواؤا آخرين في ميدان الاقتصاد والسياسة ..
الخ.

وبالرغم من أن بدايات حركة الإصلاح الديني لم تكن
تنهين بما الت إليه في النهاية إلا إنه لم يكن هناك مفر من
استمرار المعاناة من جرائمها وتجرع كأس الألمها حتى
الضالة.

حكاية ما كان:

«إن الدافع الذي يدفعني يا أبني إلى الانضمام بالندين
هو الشقاء العظيم في الدنيا وظلم الناس والشهوانية
وجرام الزنا والمصوصية والكبرياء والوثنية والتجديف
الفظيخ من كل مألوث العصر وجعل من الحال أن نجد
فيه رجلا قادرا على فعل الخير»..

كان هذا هو الخطاب الذي تركه «جـيـروم
سافونارولا» لأبيه مفصلا فيه عن أسباب عزوفه عن
الدنيا وذهبه الديني في الحياة وكان «سافونارولا» قد
ولد في ٢١ أبريل ١٤٥٢م في مدينة فيرارا بإيطاليا في
عصر اتسم بما اتسم به من مظاهر الفساد والترف التي
كانت قد أمت بالمؤسسة العينية، بدأ من الرشوة مروراً
بالانحلال الخلقي.

اعتصم «سافونارولا» بدير «سان دومينيك» في بولونيا
وبدا حياته الرهبانية بسحق الذات والابتعاد عن اللذات،
ولكونه متعلما كانت له صوغته الخاصة وكان لا يقرأ إلا
الكتاب المقدس ويستنكر على زملائه إقبالهم على علوم
الدنيا دون علوم الدين، وكانت إرهابسات سعيه نحو

العظمة قد بدت حين شرع أن يكون واعظا، وبالرغم من
أن بداياته كانت فاشلة إلا أنه مع انتقاله إلى دير «سير
سارك» في فلورنسا ١٤٨١م، وانشغاله بتفسير «سفر
الرؤيا» وما به من لعنات وويلات ينذر بها أولئك غير
الطاهرين لوصايا الله غير الخاضعين لشرعه.. كانت هذه
المواضيع هي بداية نجاحه كواعظ مفوه تلتف من حوله
الجماهير، وكانت مادة الفساد البابوي موضوعا مثيرا
يوقد به حماسة المستمعين ويوقظ في عقولهم تساؤلات
طال كتمانها والسكوت عليها. وكان في عظاته يندد
بطغيان الحكام من أسرة «دي ميديشي»، وبانحلال
الرجال الذي يؤدي إلى تهديم الأسره نتيجة الانغماس في
الخمر والميسر والجنس، وكان يهاجم البنوك التي
يتصدى لنشاطها اليهود الذين كانوا يقرضون بالربا،
ونادى بإنشاء بنك التسليف على الرهونات وهكذا تحول
إلى مبشر جماهيري أكثر شبها بضباط الرعا الذين
يسيطرون باللاعقل على العامة والبسطاء.

«هيا.. هيا.. اهرب من أرض الظلمات.. أرض
الشهوات». كانت هذه هي صيحة «سافونا رولا» في
الشباب الفس.. أن ينعزلوا عن المجتمع ولا ينفسوا في
شهواته، ولكن باطن هذه الدعوة كان ينطوي على الاتجاه
لنبد كل شيء جميل في الحياة، إذ أنه في ذات الوقت كان
شديد الهجوم على الفنون والآداب يدعوى أن إحياءها
أو التمتع بهما هو نوع من النكوص إلى العصورين
اليوناني والروماني بما فيهما من رموز وثنية هي
بالضرورة تتناقض مع المسيحية، كما أن تذوقها يصرف
الشعب والشباب منه بصفة خاصة عن العبادة، وهكذا
غدت الحياة على يديه رويدا رويدا مسجدة خالية من
مظاهر الجمال والميوعة.

وبما أطل في عمر «سافونا رولا» أن عناصر هذه الحركة المضادة لم تكن على اتفاق في معظم الأحيان. وفي مواجهة هذه العناصر وجد «سافونا رولا» أن فرق «غلمان الفريز» ليست بعد ذاتها كافية لعمائته، فشرع في الاستعانة بـ «شمارل الشامن» ملك فرنسا. كان «شمارل الشامن» بجيوشه يمثل القوة العسكرية التي تساند حركة «سافونا رولا» وأعدائه الذين كانوا يطعنون السند الجماهيري الذي يبارك الغزو الخارجي، حتى أن العامة ألقوا على الملك الأجني الغزى «حامى حريات فلورنسا» بإيمان من غلمان الوزير، ويبدو أن الاتصال بالقوى الخارجية كان تكتيكاً يتبهم «سافونا رولا» في مواجهة القوى الضاغطة عليه كلما ضاق من حوله للخنق.

فعند صدور قرار البابا بخرمانه هو وأتباعه، رفضوا الانصياع لهذا القرار وطلبوا فتوى من «اليسوريون» تعيينهم على طلب انعقاد مجمع مسكوني لدعوة البابا للنظر في جدارته لمنصبه الديني، كذلك كتب خطابات إلى كل من «مكسميليان» إمبراطور النمسا، و«إيزابيلا» و«فرناندو» ملكي إسبانيا لحثهم على التدخل لإنقاذ بواجباتهم المقدسة لحماية المسيحية ومساندته ضد البابا وضد الأسرة الحاكمة.

وبعد «سافونا رولا» إلى المرحلة التي أصبح فيها حفاظاً على نفسه أشن عنده من تمسك بعبائهم المسيحية وتعاليمها، وكان قد شوه بحركته النصوص من أجل خدمة أهدافه التي بدأت بقدر كبير من التفتت، وإنكار الذات وانتهت بتشنج شرس بالسفولة من أجل تاليه الذات، حتى أن البقية الباقية من مؤيديه لجأت إلى

وكان «سافونا رولا» من أوائل من استغلوا ما في الصبية والمرافقين من حيوية وطاقة يمكن تستخيرها في الدين والسياسة، فشكل ممن اتبعوه من الشباب جماعات أطلق عليها «غلمان الفريز» وقسمهم إلى خمس فرق هي «المصلحون» الذين ينهون عن الرذيلة، و«المصلحون» الذين يفضون المشاجرات و«المفتشون» الذين يضبطون رذائل الناس، و«جامعو الصدقات» و«المفتشون». وهكذا بدأ يبلور قوة ضارية من وسط الحشد الجماهيري الذي التفت حوله وغذى فيه نزعاته الطموحة للقيادة، وكان بهذه الوسيلة قد أصبح هو الحاكم الفعلي لفلورنسا وإن كان من خارج قصر الملك، وبدا عن طريق غلمانه يطبق رؤيته الخاصة للمسيحية فكان يعلق الزاني في الميادين ويحرقه عند تكرار الجريمة، ثم أغلق المصانع، وحرم الرق وأمر النساء بالبقاء في بيوتهن بعد أن كن يساهمن في الحياة العامة، هذا بالرغم من أن هذه الممارسات العنيفة هي أبعد ما تكون عن روح المسيحية، وفيها استلهاهم وأضح للشرائع اليهودية، ولهذا فقد لقبه أعداؤه بـ «اليهودي».

ومن الناحية الاقتصادية كان هجومه على البنوك وتحريمه لاكتناز النعب سبباً في الركود الذي أصاب التجارة وفي شعور أرواح صغار الحرفيين وقد فشلت دعوته للجماهير إلى يتقشفوا ويزهدوا، في أن تمنعهم بقبول هذه الأحوال الاقتصادية المتريفة. تامت الحركات المضادة لـ «سافونا رولا» من أصحاب المصالح التي اضيرت: السلطة الدينية متمثلة في البابا، والسلطة السياسية متمثلة في أسرة «ميدتشى»، ورجال الأعمال وأصحاب البنوك وكان معظمهم يهوداً وأتباعهم مسيحيين،

استتجار ميليشيات مرتزقة في محاولة يائسة للدفاع عنه في مواجهة الجماهير التي انفضت من حوله وتكتلت ضده من جراء ما أصابهم من جذب في الحياة وتدهور الاقتصادي وتلك المجتمعى وفوضى عامة في الأمن.

وفي ٨ أبريل ١٩٩٨م اقتحم الحرس دير «سسان» شاركه في مهيئ لائل وحاصره وبعد أن فشت شتى المفاوضات، استسلم «سافونا» وولاء وجره الجميع في الشوارع والحواري وأوسعه ضريبا ولكما وإماتة. وقدم للمحاكمة التي استمرت ٤٠ يوما، كانت آخر ثلاثة أيام منها مخصصة للمحاكمة الدينية. وقد أسفرت هذه المحاكمة عن انهياب «سافونا» وولاء واعتراقه بآله كان نبيا لاهلا، وبعد الحكم عليه واثنين من اقرب تابعيه بالإعدام، وكانت هذه هي نهاية القراهب الذي قتلته الشخصية لأنه اتخذ من الدين هراوة يفسر بها الجماهير، أو أعداء الله حسبما تصوره.

رؤية لما كان:

عاش «سافونا» وولاء في الفترة التي تمثل بالنسبة لأوروبا إرهابيات عصر النهضة، وإله من الجدير بالتأمل أن نحاول رصد الديناميكيات الكامنة التي كانت تدفع القوى المختلفة على السطح إلى نوع من الصراع الطاحن.

كانت البدلية هي رغبة شاب في الحياة الظاهرة بعيدا عن الانحلال ، وهي رغبة ليست غريبة على شباب في العقد الثالث من عمره يطمح من خلال خلفيته الدينية في أن ينال ثواب الآخرة وينجو من عقابها. هذه الرغبة الحميدة بفتحها للتيارات الحاكمة - سياسية ودينية - في المجتمع إلى مكان قصي هامشي منه، وفي هذا الوضع

الهامشي تتامت أحاسيس العزلة واليفشاء نحو مؤسسات تظهر للعداء وتنفق بقوة غير مستبصرة بعيدا بعيدا عن مركز الاهتمام ويزوره.. أي بعيدا عن الساحة التي يمكن فيها التفاهم والتخاطب، وهذا هو الواقع الذي يعتبر مثاليا كثرة خصبة لنمو الأفكار والاعتقادات أحادية الجانب، والشعور المصطب يزيد من إحساس صاحبه بنوع من القوى يثزلن بشاعلية في اتجاه حركته وأولى هاتين القوتين: قوة عدائية موجهة من مؤسسات المجتمع ضده تنفذه بعيدا في اتجاه ما وراء الهامش، وثانية هاتين القوتين هي قوة بغض موجهة منه للمجتمع تنفذه أيضا في نفس الاتجاه، أي إلى ما وراء الهامش، ليلوذا على الأقل بالنجاة.

هذه الحالة في هذا الموضوع القصي بعيدا عن بؤرة الاهتمام في المجتمع هي مائز في النهاية إلى خلق مفردات فكرية أو جمل حياتية شديدة الخصوصية لها معانها الذاتي ورموزها الذاتية، ولكنها بلا محالة تصبح مع مرور الوقت عسرة النهم بل يستحيل استيعابها من قبل المجتمع ككل، وتكون النتيجة الحتمية هي خلق كيان مضاد للمجتمع الأم، يشعر نحوه في أهدون الأحوال بالانتماء وفي أقصى الأحوال بالكرامية الشديدة وبالرغبة في التدمير، وهنا يمكن أن نزع أن هذه الخلفية في مجملها هي ما يمكن أن تؤدي على مستوى التكوين للنفسى للشخص بذاته إلى انضمامه عن تسويج التفكير للنمطى أن يحيطون به، وإلى نمو اعتقاداته وأوهامه للطردة بالتميز عن - أو الاضطراد من - المحيطين به.

من هنا يمكننا أن نزع أن ما حدث في محالة «سافونا» وولاء، ورفاقه لم يكن غير ظاهرة من ظواهر

«الفصام اليسارائى» على مستوى المجتمع، هذه الظاهرة تبعها بالضرورة اعتبار المجتمع له أنه جسم غريب، واعتباره هو للمجتمع أنه على بُعد.

وكان على المجتمع أن يكرس كل إمكانياته لتدمير هذا الجسم الغريب وسحقه كما يفعل جسم الإنسان فى مقاومته لآى ميكروب غاز، وكان عليه هو وغلصانه أن يبثوا ما يكتهم من سموم لتدمير هذا العدو المهدد. وهذه هى المرحلة التى تتسم بالصراع الظاهر والعلنى سواء كان مسلحا أو سياسيا.

رؤية لما هو كائن:

عادة ما تتسم قراءة للتاريخ بخلق صورة ذهنية معينة وذاتية تتحرك فيها الشخصيات وتتوالى فيها الأحداث، ويضفيها إطار عام به عبق الزمن وترتبط به الرموز الوجدانية المميزة لهذه الفترة أو تلك من التاريخ فنجد أنفسنا وقد اتخذنا مواقف ما خارج هذه الصورة بغض النظر عن مدى حنيننا إليها أو نزعنا عنها...

إلا إنه من الغريب إذا حاولنا إعادة قراءة الظلفية التاريخية الأنفة، سوف تكتمل هذه الصورة الذهنية وسوف يتكون الإطار العام، ولكننا فى الغالب الأعم سنجد أن موقفنا ليس خارجا عن الصورة، وإنما هو داخلها وفى عمق معيشتها لأننا وببساطة شديدة لو استبدلنا أسماء الأشخاص والأماكن والأيام بأخرى معاصرة سنجد أنها صورة حية نعيشها ونشارك فى وضع أو آخر منها فى بقاع كثيرة من عالنا العربى فى الجزائر وفى تونس ، وفى مصر والسودان وفى الخليج العربى.

بهذا أجدنى الآن فى موقع يمكننى من انعاء محاولة تحليل الأصولية الدينية فى منشئها، والتطرف والعنف الدينى والسياسى فى منتهاها.. اجترارا من الماضى وغوصا فى أعماق الحاضر...

بدأت وتبدأ هذه الحركات بنوع حميد من عدم الرضا عن الأوضاع المحيطة بما فيها من تسبب وإهمال ولا أخلاقيات فى المجتمع وأيضا فى العلاقات داخل الأسرة بين الأب والأم والأبناء بمختلف التباديل والتوافيق فى اتجاه الأسهم فى هذه العلاقات أو بين الأسرة وما عداها من مؤسسات مختلفة حكومية، أو دينية أو أهلية. هذا الشعور الوحيد والجزء من (عدم الرضا عن) منتظرا إلى (الامتصاص من) ثم (السحق على)، هو بلا أى رتوش ليس إلا الشعور المصاحب لنظرة مرافقة لواقع نتوهم فيه الكمال والنموذجية، إنها نفس المراحل التى يجتازها المراقف مواكبة لعلاقتها بالوالدين أو بأى سلطة، كلما اكتشف المراقف نتيجة لنمو ملكاته، ما بالوالدين من نقائص ويحسب ادى هذا الى تحطم الصورة المثالية الاولى التى كان يحتفظ بها لهما كمصدر لكل الخير وكل الإشباع، والعيب هنا ليس فى الوالدين ولا فى الظروف المحيطة، لأن الوالدين لم يتغيرا والظروف أيضا لم تتغير، كذلك ليس العيب فى قدرة المراقف على التقاط مواطن النقص والضعف فى شخصية الوالدين، فكل هذا طبيعى وواقعى، ولكن الصدمة تنشأ لدى المراقف لأن هناك تغييرا مفاجئا أو تحطما بلا مقدمات لصورة مثالية كان يحتفظ بها للسلطة الأبوية، هذه الصورة المثالية أو النموذجية هى الوحيدة فى كل المنظومة السابقة التى لم تكن واقعية، وإنما كانت مرتبطة بطفولة فكرية خيالية لتصوير أبوى قادر وخيالى.

ويتنامى تدريجياً دور الفكر ولكن في حدود كونه مطبوعاً عليها أن تلبى، ويستمرار، وغباء الإرادة الفاعلة التي تطلب ظهورها طلباً للبقاء ونزوعاً نحو السيطرة والتحكم.

وهنا لا يجد الفكر أمامه متسعاً إلا في الركوض الحديث إلى محطات بعينها في التراث النبوي يجد فيها منهلاً يسيراً يجب منه عباً ليتمكن من تقرير ومنطقاً ما تملبه عليه القوة الفاعلة والمهيمنة في الكيان، في هذه المرحلة ألا وهي الإرادة.

والخطر الحقيقي هو أن هذه المرحلة بما فيها من انفلاق إرادي على النفس، وارتداد فكري مسخر لخدمة أهداف لم يأخذ الوجدان دوراً مؤثراً في تشكيلها، هو أن هذه المرحلة بهذا القدر من التفرغ أو التجزؤ تمحرم نفسها من الباطن التصحيح الذاتي. أي تحرم نفسها من رجع العدى الذي هو أساس ركن لتشكل أي فكر أو إبداع إنساني وبلورته.

وعندما ينهك الوجدان أويشخ ويهرم، ويصبح الفكر وظيفة نينا ليس عليه إلا الاتساع للإرادة المنطقية في طريق التحكم والسيطرة والانتقام، لا يجد الكيان الأصولي غضاضة في أن يسلك أي درب يوصله في النهاية إلى مجتفاه. يحركه أو يدفع إحساس مستمر بعدم الأمان، ويخوف مضطرب من كل محاولات الاحتواء من قبل المجتمع الأم، وكان وجوده داخل المجتمع الأم كعنصر متفعل مع ما عداه من عناصر، هو إنقاص لقدره كخطوة أولى نحو القضاء المبرم عليه. إن هذه المرحلة هي مرحلة الرؤية القاصرة النرجسية التي لاترى على الساحة إلا نفسها، وبالتالي فهي لاتعترف بحق ماعداها في البقاء، وانطلاقاً من هذا فإن «الغاية تبرر

إن فافتراض مثالية للمجتمع ونموذجيته هو بيت الداء لأنه هو الغرض الذي عندما يتحطم في عيون هذه الشريحة من المجتمع - ذات القصور الطفولي والوجدان الراجي - يؤن بنشأة مشاعر (عدم الرضا عن) ثم (الامتعاض من) ثم (السطوة على) ومستولية وجود هذا الافتراض (الفراض المثالية) أساساً، هو مسئولية مشتركة يسهم فيها المجتمع ومؤسساته من جهة وهذه الشريحة الغاضبة من المجتمع من جهة أخرى، لأنه عندما تدعى القيادة السياسية أو المؤسسة الاجتماعية أنها وحدها القادرة على الوفاء بكل الاحتياجات وسد كل الحاجات وتبشر بضمائنها لفردوس على الأرض، هي في هذا الادعاء تنأى عن الواقع وتضطلع بمسئولية هي اكبر من قدرتها، ومن ثم تصبح وعدها ادعاءات فشة سهلة التضميم، وعندما تفلن شريحة معينة من المجتمع هذا الظن فهي تحكم على نفسها بعدم التضج وبطفولية القصور، لأنه لامناس من التسليم بأنه لا يوجد في الواقع ما هو مثالي شديد المثالية أو نموذجي خالي من الشوائب، ولا يمكننا تبريرتها من مسئوليتها وإلقاء العبء على كامل مؤسسات المجتمع وحدها، لأن هذه الشريحة تعمل وزر عدم تمحيص منطقها أو افتراضاتها بالبحث في التاريخ طولاً وفي تجارب المجتمعات الأخرى عرضاً.

ومربط الفرس في هذه الأزمة التي نحن بصدد تناولها هو أن هذه الشريحة من المجتمع التي تطلق عليها «الأصولية»، عندما تصل إلى مرحلة (السطوة على) وجداناً، تنطلق بها الإرادة في طريق اللاعودة. في هذه المرحلة يكون الوجدان قد استنفد كل شحناته الانفعالية في مشاعر السخط فلا يبقى منه إلا النزر اليسير، أو يتضائل جداً كعنصر له وزنه في تشكيل الكيان النفسي،

الوسيلة، كما قال أمير «ميكيافيللي» والقوة الغاشمة كما فعل «غار بيالدي» يصبحان سلوكا مستساغا ليس به غشاضة ولا تشويه شائبة. الفرق هو أن أمير «ميكيافيللي» و«غاربيالدي» كانا في اتجاه الوحدة القومية لإيطاليا، أما ونحن بصدد الظاهرة الأصولية، فإن هذا السلوك لا يخدم على الإطلاق فكرة القومية. ولكنه يخدم فكرة الدين، أي أنه ببساطة يعلى الانتماء الديني على الانتماء القومي بما يمكن أن ينطوي عليه هذا من سلبيات ضد السلطة المعلقة لسيادة الوطن. إنها الصورة نفسها تتكرر، في القرن الخامس عشر يستعين أصوليون إيطاليون بملك فرنسا عسكريا وبإمبراطور النمسا وملكى إسبانيا سياسيا ضد فلورنسا، والآن في أواخر القرن العشرين يتكرر السلوك المناظر نفسه: تسليح وتدريب واتصالات بقوى أجنبية وعناصر مختلفة، بغض النظر عما يؤدي إليه هذا من عدوان على سيادة الوطن وعلى قداسة ترابه، على أرواح المواطنين أو على النمو الاقتصادي والاستقرار الحياتي.

رؤية لما سيكون:

إلى أين يمكن أن تنتهي بنا هذه الصراعات الطاحنة، سواء ما كان منها متخفيا باطنا، أو ما كان منها ظاهرا، سياسيا كان أو مسلحا؟... إن النظر إلى التجارب الماضية وتامل الحاضر بالرؤية نفسها التي تناولنا بها الماضي يؤكد أن هذه الحركة الأصولية تحمل في طياتها عوامل تملأها وفنائها، فهما طال التقوقع والتجزم، فلا بد أن يأتى الوقت الذى يطل فيه التقوقع والتجزم إلى إطلالة إلى الخارج، حيث الحياة بتفاعلاتها الواقعية. هذه الإطلالة في حد ذاتها هي أول خطوة في الحركة الترددية

جيدة ونهايا حول محور النرجسية التى تقول: (انسا وليس آخر غيرى) إن موقف الانغلاق والتجزم الذى يحرم الكيان من فرصته فى الأخذ والعطاء أو التفاعل مع ما يورج به العالم الذى من تيارات وتجارب، والذي يحرم هذا الكيان بالتالى من فرصة تصحيح الذات، هذا الموقف المنطوق هو أول آليه من اليات التدهور الذاتى. إن تسخير الفكر كمطية للإرادة يبرز لها سلوكياتها الغاشمة المستبدة، هو بالتدريج ما يؤدي إلى شيفوخة هذا الفكر وتداعيه، كما أدى فى خطوة سابقة إلى ذبول الوجدان، وليس ادعى لتحمل أى ظاهرة من الظواهر من أن تكون خلفيتها الفكرية متداعية ملغفة هذه هي ثانية اليات التدهور الذاتى.

وتفضيل الانتماء الديني على الانتماء القومي الذى لا يعارضه بالضرورة، هو سلوك مفضوح مرفوض من قبل عناصر المجتمع الأخرى، يبرز لها الرد ويعنف على الجانب المسلح من العدوان الظاهر على سيادة الوطن متمثلا فى حكومته، كما أنه يدخل إلى حلبة الصراع أصصاب للصالح الاقتصادية الذين يشخصون كل مالميمهم للحفاظ على بقائهم، وكذلك عامة الناس ممن يكافحون فى سبيل لقمة العيش. وهذه هي الآلية الثالثة.

ولكن الأرض كرة، ولما كان محيطها دائرية، كان الدوران من الأرض علة ترتبط بوجودها، تعود إلى الدائرة، كما اكتملت الدائرة فى الماضى، كذلك فى هذه التجربة المعاصرة لا بد من أن تكتمل الدائرة، أى لا بد من أن يصل الدرب إلى نهايته، أو تتجرع الكأس حتى الشمالة، بمعنى أنه لم يكن من الممكن أن تجهض هذه الظاهرة فى مرحلة سابقة، كان لا بد من أن تدور هذه

الظاهرة دورتها بالكامل كحتمية أكيدة لكم، تستمر الحياة، كما أن كل كائن حي لابد وأن يمر بكل أطوار دورته حتى تستمر حياته.

انتهت حركة «سالفونا» رولاً بإعدامه مع اثنين من تابعيه. ولكنها وبعد كل ما أدت إليه من عنف وصفب أسفرت عن ظهور حركة الإصلاح الديني البروتستانتية التقدمية في مواجهة الكاثوليكية التقليدية، ولهذا فلعلنا نأمل أن يزدهر تيار فكري ديني عميق:

- يتفاعل تفاعلاً حياً مع كافة عناصر المجتمع. يأخذ منها ويعطيها.

- يتفاظم فيه دور العقل والمنطق.

- ولا تهدر بسببه كرامة الوطن ومصالحه تحت أي

شعار أو بلوى وسيلة.

هذا التيار الفكري الديني عليه أن يأخذ بيد الأمة إلى حيث الاستقامة والنقاء والإيمان بالله ويرسله وباليوم الآخر، في نهضة شاملة مأسولة ومتوقفة تتوازن مع انطلاقات تقدمية في كل ركائز الحضارة الأخرى من أدب وفن وسياسة واقتصاد.

إن دفاع الجماهير الآن عن وجودها في مواجهة تيار تبدأ معطياته بعدم الاعتراف بحق الآخر في الوجود، لابد من أن يؤدي إلى سعيها الدؤوب وراء لقمة العيش ابتداءً، وهي أولى درجات الوجود الإنساني وأنها، ولابد من أن يتبع هذا تحرك الجماهير لإشباع احتياجاتها للملوى، ثم للانتماء، ثم للحب، ثم للتفكير والإبداع، وهنا فقط تكتمل الدائرة وتستمر الحياة.

الخلفية لتاريخية.. راجع

- لويس عوض، ثورة الفكر في عصر النهضة الأوروبية. مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٩٨٧م.

من المعروف والمشهود فى ساحات المحاكم أن الحامى المرازغ - عندما تتهاوى بين يديه أدلة دفاعه وتلوح أمامه غلبة خصمه - بسبب أقوال شهود عدول، فإنه يلتفت عن الأدلة ويهرب من الموضوع ويجنح إلى أسلوب رخيص، حيث يعتمد إلى تجريح شخص الشاهد ومحاولة النيل منه - بالباطل غالباً - والاتجاه إلى تشويه حياته الخاصة ورميه بكل نقيصة - خلافاً للحق - يقصد من ذلك أن ينتقم من الشاهد وأن يشكك المحكمة فى شخصه وسلوكه ما دام قد فشل فى تنفيذ أقواله وتقويض شهادته.

ومن الملاحظ فى المجال الصحفى أن بعض صحف الإثارة والكتّاب الموتورين، عندما يفشلون فى الرد على خصم، سواء كان رجل سياسة أو رجل فكر أو شخصية عامة، وعندما تضطرب القوى التى تتأثر مصالحها أو يهتز نفوذها أو تنقص مواردها - من جراء نقد السياسى أو الفكر أو أى شخص آخر، أو نتيجة لمواقفه الصلبة؛ وتفشل فى اختراقه أو شراء ضميره أو الرد عليه أو حتى تصميده، فإن هذه القوى المضطربة، بالتحالف مع صحفها المثيرة وكتّابها الموتورين، تنجح إلى شخص خصمها بدلاً من فكره، وإلى التهديد بدلاً من التفتيد، وإلى الإشاعات عوضاً عن الحقائق فتعمل على تحريف أقواله، وإلى ابتسار كتاباته، وإلى طمس حقيقته، وإلى إلقاء تهم العمالة أو الإلحاد جزافاً عليه، بغير سند ودون دليل، بل وهم يطمون فى أعماق نفوسهم مدى صدقه ونزاهته وطهارته.

هذا المسلك العدوانى والمنهج الإرهابى يعرف باسم «اغتيال الشخصية Character Assassination».

اغتيال الشخصية

ذاك المسلك وذلك المنهج أمر معروف - حتى وإن لم يكن يُعرف اسمه - في منطقة الشرق الأوسط، منذ عهود الانحطاط الحضارى، حين كان بعض الفقهاء يرمى خصمه بالكفر ويصمه بالإلحاد، بدلاً من أن يرد على رآيه أو يفند فكره أو يبديد قوله. وانتشر المسك العدوانى والمنهج الإرهابى بعد ذلك في فترات الكفاح الوطنى ضد الاستعمار، فكان بعض ضعاف النفوس يتهمون خصومهم في الرأى ومخالفهم في التقدير بأنهم خونة عملاء للاستعمار، دون أن يكلفوا أنفسهم مشقة إثبات هذا الاتهام الخطير أو التليل على هذا الوصف الجانح.

ومنذ علا صوت جماعات الإسلام السياسى وارتفع ضجيجها فقد حدث نوع من تقسيم العمل بين فصائلها المختلفة. فثم فصيل - لحدائث سنة وقلة معلوماته - يندفع إلى أعمال القتل والتخريب، بينما يقوم فصيل آخر - لكبر سنه وسابق خبرته والتزامه الفقى - بتبرير أعمال القتل وتسويغ أفعال التخريب، بأراء مغالطة وشعارات مضلة، واتباع أسلوب «اغتيال الشخصية»، بحيث يعمدون في تخطيط فج وأسلوب متبدل إلى الإلحاح على خصم لهم لا يستطيعون تنفيذ أفكاره أو مناقشة أرائه، ولا يقدرون على شراء ذمته وابتغاء ضميره، فيتبعون وسائل رخيصة لاغتيال شخصيته، أملي أن يؤدى ذلك إلى تصفيته جسدياً، من جانب هؤلاء الذين يتأثرون بالشائعات ويُسَيَّرُون بالأراجيف، يظنون أنهم يحسنون صنعا، وهم الآخرىون أعمالاً والاضلُون أفعالاً.

وقد تخصص نفر من الكتاب في أسلوب «اغتيال الشخصية»، مع أن لبعضهم كتابات تؤيد مواقف الخصم الذى يهدفون إلى اغتياله، واقتباسات من أعماله

واقتفاءات لأثاره، لكنه الغرض الرئيس والقصد العليل، يعنى البصائر ويلغى الضمائر

وطريقة هؤلاء الكتاب في اغتيال الشخصية تكون عادة بوصفها بالعلمانية؛ أو بدمغها بالكفر والإلحاد؛ أو بتجزئء كتاباتها وأقوالها لتأييد شائعاتهم وتعزيز ادعاءاتهم؛ أو بابتداع كلام لم يقله المقصود اغتياله، ثم الرد عليه كما لو كان قد قيل فعلاً.

وهم يقصدون بوصف العلمانية الاتهام بالإلحاد، وهو استعمال خاطئ ولكنه خطأ شائع. فالأصل أن لفظ العلمانية (يفتح العين) هو من العلم بفتح العين وتسكين اللام، بمعنى العالم، وهو وصف للاهتمام بالعالم الدنيوى مثل الاهتمام بالعالم الأخرى (أو العالم الآخر). وقد حدث أن وصف مصطفى كمال أتاتورك نظامه الذى أقامه بعد إلغاء الخلافة الإسلامية بأنه نظام علمانى، ومن ثم وقر في أنهار الكثيرين - خطأ - أن اللفظ يعنى الإلحاد، وأصبح كتاب الإسلام السياسى يستعملونه - خيئاً وتضليلأ - بهذا المعنى الخاطئ، لكى يصموا كل معارض لهم بالكفر والإلحاد ضمناً، إن لم يصفوه بذلك صراحة. وللاسف الشديد فإن كثيراً من الكتاب - من غير جماعات الإسلام السياسى - وقعوا في هذا الشرك أولم ينتبهوا إلى آثاره فوصفوا أنفسهم، وكل مخالف لتلك الجماعات بأنه علمانى، ومن ثم شطروا المجتمع شطرين. فقسم منه إسلامى، والقسم الآخر علمانى مع أن التعميرين يستعملان خطأ ويرتبان نتائج غاية في الخطورة. فالمجتمع المصرى - إن جاز تصنيفه - يتضمن جماعات الإسلام السياسى بوصفائها المختلفة، كما يتضمن الأحرار (الليبراليين) والمسلمين المستبشرين،

ويمكن القول تجاوزاً بأنه يتضمن العلمانيين (ربما بمعان غير التي يقصدها الإسلام السياسي)، كما يتضمن اليساريين وغيرهم.

وفي الاتجاه لاعتقال الشخصية والتوطئة للتصمية الجسدية مثل بعض الكتاب والوعاظ يدسون بالكفر والإلحاد (مراحة أو ضمناً) أي رأى يعتقد أن تعبير دميادئ الشريعة الإسلامية الذي ورد في المادة الثانية من الدستور المصري الصادر سنة ١٩٧١ يعني العدل والرحمة والمساواة ولا يفيد معنى الأحكام القانونية، أو أي فكر يرمي إلى إثبات أن المقصود بالتعبير السابق الأحكام الكلية المشتركة بين مذاهب الفقه المختلفة (كما جاء في وصف التعبير مجموعة الأعمال التحضيرية للقانون المدني). وكذلك فإنهم يرمون بالكفر والإلحاد من يرى التدرج في تطبيق الأحكام القانونية الخاصة بالحدود (وهي أربعة حدود كما وردت في القرآن الكريم)، أو من يعتقد أن العدالة في الإسلام قبل العقوبة (وإن اختلف بعضهم هذا الرأي ويسموه لأنفسهم قائلين إن العدل قبل الحد). وهكذا فإن "الشخصية" ولو يسيراً، وأي رأى وإن كان الأصح، وأي تعبير وإن حسدوا أصحابه أن سبقهم إليه، أي شيء من ذلك يعد في تقدير كتاب ووعاظ الإسلام السياسي كفراً وإلحاداً، ومصادرة للشريعة الإسلامية، وخصومة مع الدين الإسلامي، وهي كلها أوصاف تهدفت إلى اغتيال الشخصية لا غير.

ومن وسائل اغتيال الشخصية - كذلك - اجتزاء القول وابتسار الرأي ليظهر بصورة مضادة تماماً لما قصده قائل القول أو صاحب الرأي، وذلك كمن يقول ولا

تقريباً الصلاة ثم يسكت عن باقي الآية "وانتم سكارى" (سورة النساء ٤ : ٤٣) أو من يقول "ويل للمصلين" ويصمت عن ذكر عجز الآية وقصدها "الذين هم عن صلاتهم ساهون" (سورة الماعون ٧-١٠ : ٤).

وامثلة ذلك كثيرة، لكن منها أن يسوق الكاتب رأياً لأحد المستشرقين ليرد عليه فيدعي من يريد اغتيال الكاتب أن الرأي رأيهِ هو، أو يستند هذا إلى مصدر من المفسرين أو الفقهاء، فيسقط المغتال نسبة المصدر ويزعم أن القول عام من السند وأنه قول الكاتب لا قول مفسر مشهور أو فقيه عمدة. تاهيك عن الاجتزاء والابتسار والقطع والقص، الذي يؤدي إلى معان مخالفة تماماً لما قصده القاصد، وهو أمر ينبو عن الغايات العلمية ويند عن القيم الأخلاقية، لكن كل المراد منه أن يؤدي إلى اغتيال الشخصية بتصويرها على أنها ضد الدين وضد الشريعة.

يضاف إلى هذه الوسائل الغريبة أن يسوق المغتال قوالاً أو آراء لم يقلها من يريد اغتيال ثم يرد من عندياته بما ينحصرها، فهو في ذلك للسائل المجيب، والقائل والمردود عليه؛ وهو الذي يسمى إلى الدين لا غيره، زيهين الشريعة دون سواء.

إن اغتيال الشخصية إرهاب بكل معنى الكلمة، خاصة مع ربطه بالدين وتردى كتاب ووعاظ جماعات الإسلام السياسي في كثرة استعداده للإشارة إلى من يريدون تصفيته جسدياً، وهي إشارة قد يمكن للشباب الغر اللئام أن يتأثر بها ويخضع لها فيقوم بالاغتيال الفعلي لمن سبق أن اغتيلت شخصيته.

وقد تضمن أحد المشروعات التي كانت معدة قبل إصدار قانون الإرهاب (وهو تعديل لقانون العقوبات) نصاً على أن «يعتبر إرهابياً كل من وصف غيره - باحدى وسائل العلانية - بالكفر أو الإلحاد، صراحة أو ضمناً» وتضمن الاقتراح عقوبة الجنائية على هذا الفعل ولم يجر للمتهم أن يثبت وصف الكفر أو الإلحاد في حق غيره، إذ يكفي أن يصدر عنه هذا الوصف ليعد إرهابياً وينبغي عقابه وفقاً لنص القانون.

إن هذا الاقتراح مهم، وحيداً أو تبنته الهيئات العلمية والثقافية والفنية وطالبت بإضافته إلى المواد التي تعاقب الإرهاب. فاعتقال الشخصية عمل إرهابي خسيس، وهو إن لم يؤد إلى التصفية الجسدية مباشرة كاف لتسميم الحياة العلمية والثقافية والفنية، وحسبك بذلك إسامة وعثوا.

وهذا العمل الإجرامى محظور بمقتضى القانون وإن لم يشمل قانون الإرهاب الصادر سنة ١٩٩٢ بنص خاص كما كان مقترحاً. فاعتقال الشخصية هو في الفهم القانوني تمييز على القتل، غير أن جريمة التمييز هذه لا تستقيم قانوناً إلا إذا وقع الاعتقال وتم القتل فعلاً. وحتى حينذاك فقد يظلت المحرض إن لم يمكن إثبات أن ما كتبه هو الذي أدى مباشرة إلى واقعة الاعتقال، كأن ينكر القاتل أنه قرأ ما كتب أو تأثر به أو تعجز سلطة الاتهام عن إثبات السببية المباشرة بين اعتقال الشخصية والتصفية الجسدية.

والوصف القانوني الحالي لواقعة اعتقال الشخصية هو القذف أو السب - حسب الأحوال - وهو أمر معاقب عليه بمقتضى نصوص المواد ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٦ من قانون العقوبات. وإذا ما صدر حكم بالإدانة فإن ذلك يؤول للمعنى عليه - من كان مقصوداً بالاعتقال - الحق في تعويض مدني تقدره المحكمة.

* المستشار. صدرت له عدة مؤلفات ودراسات بالعربية والإنجليزية والفرنسية. من أهمها «الإسلام السياسي» و«الخلافة الإسلامية» و«أصول الشريعة» و«أوروبا والفتنة في الإسلام».

وقد شن مجمع البحوث الإسلامية حملة على هذه المؤلفات، وقام بمحاولة فاشلة لصادرتها.

جمال صدقي

مفكر وكاتب ومخرج وممثل مسرحي جزائري، ويعتبر من أهم والملح رجالات المسرح الجزائري والعربي لتجربته الفنية الغنية المثيرة.

بدأت هذه التجربة بانضمام علولة إلى المسرح الوطني الجزائري كممثل، وبعد عدة تجارب لمع فيها انتقل إلى الكتابة المسرحية والإخراج فقدم مسرحية «العلق» ثم «الخيزرة» التي انطلق فيها من مسرحية توفيق الحكيم «الطعام لكل فم». وقد عُرف في هذه المرحلة بنزغته البريختية، ذات الطابع السياسي الواضح، وذلك الطابع الذي سيظل ملازماً ومميزاً لكل أعماله فيما بعد رغم تطوره الفني الذي ابتعد به عن بريخت.

في عام ١٩٧٢ أصبح عبد القادر علولة مديراً ومخرجاً لمسرح وهران الجهوى وهناك لمعت الأحداث السياسية والاجتماعية التي عاشتها الجزائر آنذاك دورها في تطوره الفني وانتقاله إلى مرحلة جديدة هجر فيها البريختية بل للمسرح الأروبي كله بجميع أشكاله خفي هذه الأثناء كانت تفاعلات الثورة الزراعية في الجزائر حامية، فاقترح علولة على فرقته المشاركة في تلك الأحداث السياسية الهامة بنص أسهم في كتابته جميع أفراد الفرقة أسموه «المشاهدة» وهو اسم إحدى قرى الجزائر، وأحداث المسرحية مستوحاة من أحداث حقيقية وقعت في هذه القرية نتيجة للإصلاحات الزراعية. وانتقل علولة بفرقته يطوف القرى لعرض المسرحية، وبدوا عروضهم في قرية الماتنة. وكان الأتوبيس الذي أقلهم هو منزلهم ومسرحهم ومطعمهم ومقاهم. وهناك بين الفلاحين، بدأ صدام علولة بالثقافة الشعبية وصدامه بالمسرح الأروبي.. ذلك الصدام الذي

وداعاً .. «فتى وهران الجميل» ..

الوحيد الذى
وجه له فى
الندوة التى
أعقبت العرض
كان هو: كيف
فهم الفلاحون
هذه المسرحية
ذات النزعة
التجريدية؟ وشد
ماكانات
صدمتهم حين
أخبرهم أن هذه
المسرحية هى
من إنتاج
الفلاحين
أنفسهم. وشد
ماكانات صدمته
هو حين اكتشف
المفارقة!

عكف علولة
بعمد هذه



التجربة المثيرة على دراسة الثقافة الشعبية بوجه عام،
والفنون الشعبية (القولية) وأشكال الاحتفال وأنماط
التعبير، وشاركه فى هذه الأبحاث التى امتدت أكثر من
عشرين عاماً صديقه ورفيق عمره محمد جليل الذى كان
يعد أطروحاته للكتوراه فى هذا الموضوع. وخلال هذه
الأعوام العشرين جاب علولة وجليل القرى والأسواق
والموالد والاحتفالات الشعبية يسجلان ويفكران ويقارنان،
وساعدتهما ثقافتهما الموسوعية فى هذه الدراسات كثيرًا،

انتهى بأن
تشكك علولة فى
المسرح القريى
من أساسه.

فقد بدأ
علولة اتصاله
بالفلاحين من
خلال مسرحية
تم إنتاجها فى
مسرح العلبة
الإيطالى، وكان
يتصور أن
موضوع
المسرحية
وأحداثها التى
تدور حول
الفلاحين كافية
لكى يتجاوب
الفلاحون معها.
لكنه اكتشف أن
الفلاحين لهم

أسلوب خاص فى التلقى دفعه دفعا لإجراء تعديلات
يومية فى المسرحية. وانتهى الأمر بعد أربعين ليلة فى
أربعين قرية مختلفة بأن أصبح فى حوزته مسرحية
مختلفة تماماً عن تلك التى بدأ بها جولته - مسرحية
صاغها له الفلاحون كتابة وإخراجاً. ولشدة اهتمامه
بالتنتاج، حمل علولة مسرحيته تلك وذهب إلى المسرح
الوطنى الجزائرى وقدمها للنقاد والمثقفين وجمهور
العاصمة... ويضحك علولة حين يتذكر أن السؤال

ولكن هذه الثقافة الموسوعية نفسها هي التي حدت بعلولة إلى القول بأن ماتوصل إليه من نتائج لزال في مرحلة الصياغة والتجريب ولم يرق إلى مرتبة النتائج القطعية والنهائية. ومع ذلك فقد كتب علولة وأخرج عدة تجارب اعتمد فيها على نتائج تلك... فحرب التجريد في كل شيء.. اللغة والحركة والديكور والبناء النفسى للشخصيات، واعتمد علم الإشارة والتصوير اللغوى دون التجسيد، واقترب كثيراً من مسرح الحلقة الشعبى وفنون القول والحكى، دين أن يعيد إنتاجها مرة أخرى. فقد كان رايه أن إعادة إنتاجها يدخلنا في إطار الفولكلورية مهما حسنت النوايا، ولهذا استخدم مأسماه بوجهات الاتصال في أنماط التعبير الشعبى.

وفى عام ١٩٨٥، وبعد أن عجز مسرح الدولة عن تمويل هذه التجربة وهذه الدراسات وتحول إلى عائق، كَوْن علولة فرقة مسرحية تعاونية بمشاركة زملائه الفنانين في مسرح وهران وأسموه «تعاونية أول مايو المسرحية». واستطاعت هذه الفرقة أن تعمل المريض والإباحت والدراسات أيضاً، ليس هذا فحسب، بل أنها حققت من الأرباح ما جعلها تسهم في تمويل بيوت الأيتام ومعاهد الأبحاث الطبية والمستشفيات ونقابات العمال... فقد حرص علولة وفرقته على تقديم حفلات بمعدل ثابت يخصص دخلها لصالح هؤلاء... فتحوّلت الفرقة من العمل الفنى إلى العمل الاجتماعى والسياسى وتشابكت وارتبطت بمؤسسات شعبية كثيرة أو كما يقول علولة.. «أصبحت فرقتنا في قلب المدينة ولم تعد على هامشها.

فى هذا الإطار كتب علولة وأخرج عدة مسرحيات منها «الاقوال» التي جرب فيها الاعتماد على السرد

وفنون القول الشفهية، وقد وصلها علولة فيما بعد بأننا كانت أول تعبير عن إرادة الخروج الذهاني من المسرح الأرسلى الذي يراه مسرحاً قمعياً واستهلاكياً في أن مما. ثم أعقبها بمسرحية «الأجواء» واعتمد فيها على بنية فنية مختلفة، إذ كانت عدة قصص قصيرة نسبياً ليس بينها ارتباط مباشر. وقد جرب فيها هي أيضاً الحكى والسرد الغنائى. أما فى «اللقام» فقد جرب أن يهدم البناء النفسى للشخصيات مستفيداً في ذلك من دراسته لبنية الشخصية فى الفنون الشعبى التي وجدها أكثر تجريداً وإشارية وبعداً عن التفصيل.

وتجماً لكل ذلك، اضطر علولة لأن يعيد تدريب نفسه، وأن يعيد التفكير في مجمل أدواته الفنية خاصة الممثل الذى وقع عليه العبء الأكبر فى هذه التجربة. فلم يعد الممثل يجرى خلف بنية نفسية للشخصية لكي يعيد تقديمها، ولم يعد يحاول تجسيد الأحداث والشخصيات كما تطل الاعتماد على الإشارة والإيماء وعلى التلوين الصوتى، مما استدعى إعادة تدريب للحجرة وللجهاز التنفسي والجسد الممثل ككل، فقد أصبح على الممثل أن يتنقل بسهولة من السرد للتشخيص للغناء وأن يتقن فنونها جميعاً، وأن يتنقل من شخصية لأخرى أو أن يصبح أداة أو قطعة من الديكور.

لقد قدّر فنانون العالم هذه التجربة وهذا الإبداع فدعى علولة لعشرات المهرجانات وتكرّم في العديد منها، لكن نجاحه الأكبر كان فى الرباط وقرطاج وبمشق التي لاقى فيها نجاحاً وتقديراً منقطع النظير.

وقبل أربعة أعوام شرع علولة فى تجربة جديدة متسائلاً عما إذا كان المسرح الذى وصل إليه يستطيع

جزائري في مدينته وهران، وأغلقت المدارس والمصالح الحكومية والمتاجر والحوانيت، كما قالت وكالات الأنباء.. وتستعد الجزائر للخروج في مسيرة ضخمة للتعبير عن حزنها وغضبها يوم الثلاثاء القادم (الثاني والعشرين من مارس) لم يقتلوه إذن، فقد اتحد ببلاده التي لاتموت!

هل زرتهم وهران؟

لو زرتهموا لعرفتكم معنى أن يكون الفنان جاداً ومناضلاً ومدافعاً عن الإنسان، ولعرفت لماذا يقول المذيعون في التلفزيون الجزائري... «من مدينة وهران، مدينة عبد القادر علولة... ننقل لكم...»

أن يتحمل أشكالاً فنية أخرى مثل القصة؟ واختار عدة قصص للكاتب التركي عزيز ينسين وقدمها ونجحت نجاحاً هائلاً. وقبل اغتياله كان يعد لتجربة جديدة ولكنهم لم يملوه.

زار علولة القاهرة عام ١٩٩٢ بدعوة من مهرجان القاهرة التجريبي لتكريمه، وكان مقدرًا له أن يأتي للقاهرة في العام التالي لإلقاء بعض المحاضرات، لكن المطاردة كانت قد بدأت ، فرفض الخروج من الجزائر بأي شكل، فقد اختار المواجهة التي كان يعرف أنها ستنتهي بانتصاره العظيم. وقد حدث. إذ شيعه مائة ألف



عبد القادر علولة من المسرحيين العرب القلائل الذين يتميزون بوعي مسرحي يتجاوز القواعد المدرسية للحرفة ومقتضيات السوق التي تحبس معظم زملائه في مسرح منطلق على نفسه ولا يرتاده إلا قلة من المهتمين أو المستهلكين، بعيداً عن مسرح أكثر فعالية وارتباطاً بجمهوره، وذلك باكتشافه الدائم لخصوصية هذا الجمهور ودأبه المتواضع لتعميق أدوات التواصل بين المسرح والبشر الذين يضاهيهم ويحقق نجاحه الفني والاجتماعي من خلال الوصول إليهم.

انطلقت تجربة مخرجنا عام ١٩٧٢ حين قرر أن يتجه بعروضه إلى القرى والمدن الصغيرة، وهو مدير المسرح الوطني في وهران - العاصمة الثانية للجزائر - لم يكن بجمهور المدينة ولم يحصر نفسه في أشكال التلقي السلبية والسابقة التجهيز.. بل لم يقنع بالفاعلية «المحفولة» لمسرح اللعبة الإيطالي.

وفي الساحات الرحبة بالقرى، مع جمهور يلتفت بتلقائية حول العرض المقدم، ويتداخل مع أحداثه بحرية، ويمرور الأيام واختلاف القرى.. يتعدل العرض ويتطور. فتخرج الفرقة بعرض جديد ساهم الجمهور معها في خلقه وإدائه.

اكتشف عبد القادر ومجموعته المسافة التي كانت تفصل عروضهم السابقة عن هذا الجمهور. كما اكتشفوا زوايا جديدة مع جمهور مدينتهم.

وإذاً السؤال الجوهرى يشق لنفسه طريقاً أكثر تجديداً.. كيف تتعامل في المسرح مع ثقافة الجمهور الذي نتجه إليه، وكيف نستفيد بهذه الثقافة في الوصول إلى الجمهور.

إن اكتشاف الجمهور هو شرط اكتشاف المسرح. ولا يمكن أن يكون حياً أو مسرحاً حقيقياً. باختصار. الجمهور هو الذي يعلم الفنان المسرحي، وليس العكس.

مسرح

عبد القادر علولة

وقد تجلت هذه الفروق في شتى فروع العرض المسرحي.. وأصبحت سمة منهجية في إعداد العرض وإخراجيه وتقنيهما.

فالموضوع.. يشترك الجميع في اختياره، كما يساهمون في كتابته في جو من الديمقراطية تحت إشراف المخرج، وبذلك فالممثل يمثل لأبعاد دوره وطريقة أدائه.. وتقنية الصوت عنده هامة للغاية وفقاً لهذا الأسلوب الذي يعتمد على شكل الراوى الشعبى وقدرته على الحكى والتقمص والخروج أو الدخول أو الدمج بين الحالتين، والقدرة على تجسيد الأحداث وتصوير المشاهد من خلال صوته، والمحو اقرب إلى الشعر بليها ماته وإشعاعه والديكور أكثر تجريداً حتى يلمح ويرمز للكثير من المشاهد التي يحكيها الراوى.. والعلاقة بين الممثل والديكور علاقة إشارية متفق عليها وليست علاقة إيهام أو تأكيد وإقصي.. والمتفرج بدوره يتفاعل مع هذه العناصر، يتخيلها ويكملها.. حسب ثقافته الخاصة.

وما كان المسرح الرسمى عاجزاً عن استيعاب هذه الطريقة في العمل تكونت للتعاونية بنقد الفنانين القليلة. لكن عروضهم الناجحة التي كان كل عرض منها يستمر أكثر من عام، حلت المشكلة، وأصبح الجمهور هو للمول الأساس لهذه الفرقة التعاونية.

هذه بعض ملامح منهج عبد القادر علولة ومجموعته المسرحية. وهي تتفق إلى حد كبير مع التجارب الأخرى الماثلة لها في البلاد العربية، لكن تجربة عبد القادر علولة تتميز بصلايتها المنهجية واستمراريتها وتعمولها. إنها نقلة كيفية في المسرح الجزائري. وإثراء للمسرح العربي وإضافة نوعية للمسرح المعاصر.

وتعمقت رحلة البحث بالفحوص في التراث الشعبى لفهم مكوناته البنيوية وأشكال الفنية الخاصة نظرياً بالبحث في كتب التراث العربى بالجزائر، وعملها بمتابعة العروض الشعبية بالأسواق والمواكب.

وإذا نظرنا للعروض الأريمية التي قدمتها الفرقة، فإننا نرى مدى مطابقتها لهذه الرحلة: فالعرض الأول «الأسوال» اعتمد على السرد أو «الحكى» لتقديم ثلاثة مونولوجات منفصلة، وعرض «الأجواد» كان عبارة عن أربع لوحات تمثيلية غنائية منفصلة، كل واحدة تعبر عن مشكلة من واقع الحياة في المدينة. والعرض الثالث «للغام» يركز على البناء النفسى للشخصية دون اعتبار للبناء الدرامى بالمفهوم الأرسطى. والرابع إعداد لمجموعة قصص قصيرة.

والعروض الأريمية تقترح مسرحها يختلف كثيراً عن التقليدى. فالسرد هنا والفعل هناك فى المسرح الأرسطى، والتخيل والمشاركة هنا والإيهام هناك، والمتفرج متفاعل وإيجابى هنا، والمتلقى سلبي هناك.. إلخ.

ولكن هذه الفروقات ليست قاطعة، فالسرد فيه بعض الأفعال والوصف الذي يقدمه الراوى فيه قدر من الإيهام.

لكن الفرق الجوهرى بين مسرح مجموعة علولة أو «تعاونية» وهران وبين للمسرح الأرسطى وتجلياته الأوروبية المعاصرة هو هذا الشكل الحلقى فى الفرجة - كما نجد في السامر الشعبى في مصر - فالجمهور حول العرض المسرحى وليس أمامه، وما ينشأ عن ذلك من علاقة حميمة. والاهتمام بتنشيط الطاقات الإبداعية والثقافية للمتفرج عن طريق إثارة الخيال بالصور والإيهامات، وتفاعل المتفرج مع العرض من خلال المفردات الشعبية النابعة من ثقافته.

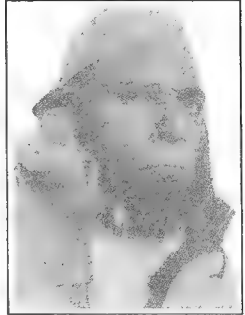
محمد فتحى

حين يعالج العمل الفنى قضية من القضايا فمن الصعب الفصل بين العمل والقضية، ذلك أن الأدوات الفنية هي، كما فى تسميتها، أدوات قيمتها أنها تساعدنا فى النهاية على الوصول إلى التفاعل الوجدانى والذهنى مع القضية المطروحة، وإن كان الأمر على هذا النحو مع أى عمل فنى له قيمة فإنه كذلك على وجه الخصوص مع فيلم «الإرهابى» الذى يتصدى لقضية باتت محور حياة المجتمع فى هذه الفترة الحرجة من حياته، ومن هنا ابتداء القيمة الكبيرة لهذا الفيلم الذى يمرى قوى الشر والتخلف ويضعهما.

ومع التسليم بأهمية القضية فإن مايمه الناقد فى المقام الأول هو مدى نجاح الأدوات فى تجسيد فكرة العمل الفنى، لأنها هى القادرة على توصيله إلى وجدان الناس ووعيهم، وتأثيره فيهم تأثيراً باقياً، ولأن القيمة الحقيقية للعمل الفنى ليست فى فكرته ولا فى خط أحداثه المسطحة، وإنما فى الحشو والوشى والتفاصيل، أو النسيج المتشابك الذى يكسوه ميكلة ويجعل المتفرج يحس بصنق مايجرى أمامه وتأثيره البالغ على وجوده.

وهذا ليس ترفاً لأن مدى عمق تأثير العمل الفنى مرهون بذلك على وجه التصديق، ففكرة العمل الشكسبيرى - مثلاً فى أى ملخص مدرسى من الملخصات الكثيرة تختلف تماماً من حيث تأثيرها على الجمهور عن العمل الشكسبيرى نفسه ووشيه وتقاصيله.

ويرتقى الأمر إلى مستوى جديد فيما يخص «الإرهابى» لأن الفيلم يواجه مآزق متعددة، بعضها خاص مثل كونه أحد «أفلام النجم» المصرية، وهى أفلام لها متطلباتها الخاصة كما أن لها تأثيراتها الفريدة، خاصة، والنجم هنا هو نجم النجوم عادل إمام.



الإرهابى

الفيلم والقضية

وبعضها عام يتصل بفن السينما والمقابلة...^{١١١} نثنى تحيط بإنتاجه، وتوافق عرض الفيلم مع أوج نهضة في الدراما التلفزيونية تناولت القضية نفسها مما قد يظلم الفيلم ويغمره حق، عندما نقارنه بما جاء فيها، سواء للمدى الزمنى الهائل الذى غطته أحداث المسلسلات الدرامية (عشرات المسنين)، أو للمساحة الزمنية المخصصة لتناول الأحداث التى تبلغ أكثر من عشر مرات زمن الفيلم..

وحتى نرى كيف واجه مبدعو الفيلم ذلك كله ببراعة لباس من الانتقال للحديث الفنى نفسه.

فى «الإرهابى» نحن أمام إنسان محروم على كل المستويات، يتحول مع (غسيل المخ) إلى وحش يرتكب جرائم بشعة وخلال هريه بعد إحدى جرائمه تصدمه سيارة ابنة طبيب أمام بيتها، فينقل إلى داخل البيت لعلاج، وخلال إقامته أيام العلاج مع العائلة يختبر حياة الأسرة وحياة المجتمع التى لم يعرفها قبلا، كما يخبر مشاعر التعاطف والحب والصداقة ، ويكتشف امتزاز المفاهيم التى لقت له وأصمته عن رؤية الواقع فيعود إنسانا سويا يجافى الجريمة والإرهاب، ويصبح لزاما على الجماعة الإرهابية أن تتخلص منه.

هذه هى الفكرة العامة لفيلم «الإرهابى» لكن كيف جسدها الأدوات الفنية ياترى؟

منذ اللحظة الأولى يجد المتفرج نفسه داخل موضوع الفيلم. يجد نفسه أمام عصابة إرهابية يقودها (على عبد الظاهر) - عادل إسماعيل - ترتدى الجلابيب البيضاء وتطلق نذورها، تسطر على سهل الذهب، ثم تحطم وتتحرق محلا يبيع شرائط الفيديو.

ويعد العملية مباشرة بنقلنا الفيلم إلى (سيف) أمير الجماعة الإرهابية - أحمد راتب - يقوم بغسيل مخ صبية صفراء وهو يطلب منهم بالآا يسمحوا لذويهم فى البيت بفعل كذا وكذا، وبالأا يقرئوا الأقباط السلام.

ويصرف (سيف) صبياته حين يظهر أفراد الجماعة الإرهابية.. يهتشم بنجاحهم ويعطيهم أجر مائتوا فى سبيل الله (خمسون جنيا لعل). ويطلب من (على) قائدهم أن يمر عليه فى المنزل، وهناك يسأله لماذا لايتزوج، ويبلغ بأن فى عنق الجماعة له سكتا وزوجة، ويوره العروس المتقبة التى طلقها من زوجها «الكافر» خادم الحكمة الكافرة، ويطلب من (على) هدية الزواج: عملية إرهابية ضد السياح.

ويعود (على) إليه بعد العملية والقبض على زملائه، مطالباً بالمأوى والعروس فيجبر له المأوى الذى يهرب فيه من ملاحقة الشرطة، طالبا منه الصبر فيما يخص العروس.

يقوم (سيف) بزيارة (على) ليبلغه بقرار توسيع العمليات لتشمل عدداً من أعداء الله، من الكتاب وممسولى الشرطة الذين يقفون فى وجه الجماعة الإسلامية، ويطلب منه أن يستعد لمرحلة العمل المقبلة بطق نذنه وتغيير لباسه، فالضرورات تبيح المحظورات.

تتناول عملية اغتيال الكاتب لظروف طارئة، وتنتج عملية الاعتداء على ضباط الشرطة، وخلال هرب (على عبد الظاهر) تصدمه سيارة ابنة طبيب - شميمين - أمام بيتها فى حى المعادى، فينقل إلى داخل البيت لعلاج..

وهكذا نجد أنفسنا من خلال هذه المقدمة أمام (على) الشاب الذى تعرض لعملية غسيل مخ (كما رأينا

مع الأطفال) فتحويل إلى أداة بطش وترويع وترديد للشعارات، أداة ليس لها إلا السمع والطاعة دون مناقشة.

ومع دخول الإرهابي بيت الطبيب يبدأ الصراع الدرامي فيما يخص الموضوع الذي يتناول الفيلم. فمن خلال تعامل الإرهابي (على) مع الأسرة، انشاء مآزقه، يكشف الطبيب المرحوم صلاح نوال الفقار- الفجور على عمله الإنساني، في مواجهة فكرته عن الكفار الذين يخدمون السلطة الكافرة، ويكشف دفة مشاعر الأمومة مع سيدة البيت السافرة (مهيضة يسرى)، ومشاعر الصداقة والود مع مهندس الديكور- إبراهيم يسرى الشاب التقدمي البسيط الذي يقاسمه غرفته ويتنازل له عن فراشه، ومشاعر التعاطف - التي سرعان ما تنقلب إلى حب - التي تحيط بها الفتاة المحتشمة الحاملة شبيرون .

وليت الأمر يقف عند هذا الحد فمع الزمن يتكشف (على) أن صورة الملتقى المعلقة في حجرة يسرى هي لفتى جيفارا المناضل الماركسي، وأن تربية الحمية ليست وفقاً على جماعته. وتلقنه طالبة الجامعة الأمريكية المتحررة (حنان شوقي) درساً في أن التحرر لا يعني أنها فتاة «سهلة» حين يحاول أن ينفذ معها تعاليم أميره سيف بعل نساء وأموال الكفرة لجنود الله. كما يكشف شخصاً مختلفاً تماماً في الكاتب «الكافر» - محمد الدفراوي - الذي حاول قتله مرة من قبل تنفيذاً لأوامر الجماعة، حين يفاجا به يزور أسرة الطبيب الذي ارتبط معه بعلاقة صداقة بعد أن أجرى له جراحة. كما يعجب بأخلاق (هاني) - مصطفى متولي - جار الأسرة ويحاول أن يجنده للتنظيم. ثم يصدم به حين يكشف أنه مسيحي.

وخلال احتكاكه بكل ذلك وكل هؤلاء يرى الوجه الآخر للحياة ويدرك زيف الأفكار التي غرست في وجدانه خلال عملية غسيل المخ التي تعرض لها وهو صفر اليدين من علاقة سوية مع المجتمع، فيجزع عن سرقة بيت الطبيب كما طلب منه الأمير، ويبلغ الكاتب بموعده محاولة اغتياله في محاولة لإنقاذه، حتى ينتهي الأمر باغتيال الجماعة الإرهابية له لأنه خرج عن طوعها .

هذا هو الخط الدرامي البارز الذي اختاره كاتب السيناريو ليضيق الرملي، الذي كشف فيه عن فهم درامي رائع من جانب، وعن فهم للمآزق الذي يفرضه كون عادل إمام هو بطل الفيلم الذي لابد له أن يتعاطف الجمهور معه، وعن فهم للجمهور الذي يتوجه إليه بعمله في بساطة وأعية، من خلال مشاهد بسيطة من حياة الأسرة التي عاملته بصفتها أستاذ الفلسفة (الذي كان يحصل حقيقته المسروقة) ونخص بالذكر هنا ماتطرق السيناريو إليه من مشاهد إنسانية جميلة مثل حوار (على) مع المسيحي وإعجابه به دون أن يعرف دينه، ومشهد الأسرة وقد انضم إليها الكاتب المستهدف والجار المسيحي وهم جميعاً يشاهدون إحدى مباريات كرة القدم بين مصر ودولة أخرى.. وقد توحى جميعاً أمام ضرورة فوز مصر، هذا يريد «الله» حتى الثاني جايء، وذلك يرسم علامة الصليب، ليعانق على «الإرهابي» هاني المسيحي، وينخرط الجميع بفنون «المصريين» أهمه عند إحرار الفريق المصري هدف الفوز.

وبحسب للسيناريو أنه تعرض في إطار ذلك إلى التأكيد على أن التطرف ليس قصراً على دين من الأديان وتقديم زوجة هاني المسيحية - صابغة زكي - جارة الأسرة وهي تبدي تحفظاتها لزواجها على العمل الذي

يقوم به وتمنع مشاهدة التلفزيون في المنزل، كما يجسب له أنه تعرض للقصور الأمنى في مواجهة الإرهاب في عدد من المواقف.

لقد كان السيناريو بالغ الحساسية والإدراك للموقف وطبيعة العمل والجمهور ومن هذا المنطلق لاجمال لما وجه إلى الفيلم من انتقادات مثل كونه لم يناقش الأفكار الإرهابية بل هرب منها، وكونه لم يقدم بناء متكاملًا لشخصية الإرهابي يكشف فيه عن الخلفية الاجتماعية الاقتصادية النفسية لإرهابه، ولبذرة التزمّت الدينى لدى على كما لدى المسيحية.

إن الفيلم، أى فيلم، ليس دراسة متكاملة عن موضوعه، بل حالة بذاتها، وماقدم من معلومات عن الإرهابى مباشرة واستنتاجا (غسيل مع الأطفال) وسلبا من خلال مواجهة أوضاع الأسرة والمجتمع التى عاش بينها يقى بالفرض، خصوصا والحديث يدور حول شاب مفرد به سيطرة عن مخططات الجماعة الإرهابية، وليس عن كادر يحتاج إلى مناقشة فكرية، ولأن مايؤثر في الجمهور في نهاية المطاف ليس الحوارات الخطابية المباشرة، وليس معقولة الأمر فقط، وإنما معها وفى الأساس الشحنة الشعورية والتأثير الوجدانى الذى التفت إليه المشاركون في الفيلم سيناريو وإخراجا وتمثيلاً.

غير أن الفيلم ليس خلواً من الميؤب فقد تضمن نصفه الثانى عدداً من المبالغات التى أصاقت تنفقه الدرامى وأصاقت إلى مصداقيته. فلم يكن هناك مبرر للمساحة الزمنية التى كرسيت لمرض (على) بالمرارة وعلاجه وإطالة إقامته بين الأسرة بسببه لأن كان هناك مبرر لإقامة إنسان وضعت في ساقه الجبس مع أسرة

غريبة تحس بالمسؤولية عما حدث له وتحاول تلافي عواقب الإبلاغ عن الحادث، فليس هناك مايبرر مواصلة استاذ فلسفة الإقامة معها كأنه مقطوع من شجرة. وإن كان هناك مبرر درامى لأن يكون (على) مصابا بهذا المرض فقد كان يمكن أن يأتى الحديث عن ذلك بشكل عابر دون الحاجة إلى اختراق حصار البوليس. كما أن حفل عيد الميلاد كان ينطوى على كثير من المبالغات، وحفل أبسط كان يمكن أن يقى بالغرض، ولاباس من الإشارة هنا إلى أن صورة العائلة كانت صورة مثالية وربما استفاد الفيلم أكثر لو كان مستواها أقل - مما صور من خلال الديكور الباذخ - بعض الشيء، ويوجه عام كان هناك إطالة أخلت بليقاع الجزء الأخير من الفيلم كما أن مشاهد أداء رجال الشرطة ساعتها كان مبالغاً فيها جداً.

غير أن كل هذا لاينفى أن الفيلم جاء في مجمله على درجة عالية من الوعي بالموقف والمبادرة والشجاعة والجودة الفنية وهو خطوة إيجابية لتجاوز المواجهة الأمنية الفنية الفكرية.

ولعل الجو العام لهذا الفيلم يكون نبراسا للأعمال الشبيهة في البعد عن الحوار المباشر، وتجسيد الضامين في مواقف درامية تتصل بحياة الناس لأن خبرات الناس ومشاعرهم وما يصل إلى وعيهم ولاوعيمهم خلال ذلك هو الفصيل فى مدى عمق تأثير العمل الفنى على مشاهديه. وإن كانت هناك إضافة هنا فى اتصال بموضوع الفيلم فمن الواجب أن يدرس التلاميذ فى مدارسنا منهجا فى "الاديان المقارنة" وهو منهج ضرورى لسعة الأفق والمعرفة بالآخر بعيداً عن الأوهام والتلفيقات.

لم يكن أحد ليتوقع أن السؤال العابر الذي جاء على لسان محمود مرسى بطل السلسل التليفزيونى الناجح (العائلة)، والذي يستنكر فيه التهورل فى عذاب القبر، سوف يثير ما أثاره من ريدود فورية لم يشأ أصحابها أن يصمدوا لهذا العمل شجاعته فى مواجهة مصنة المتطرف، ثم لم يقنموا بموقف الحياد فيسكتوا عنه كما سكتوا ويسكتون سكوت الرضا عن طوفان كتب التهورل التى غمرت الأسواق والأرصفة وأسوار المساجد، وتخثير منها يدور حول عذاب القبر وأحواله؛ مروجاً من القصص ما ليس له أصل متفق عليه فى صحيح الدين.

لقد وقف هؤلاء من كل حلقات السلسل منذ جزئية صغيرة ثانوية بالنسبة لبنية السلسل وسياقه الفكرى، هى مسألة (عذاب القبر)، وهى وقفة جعلتهم ينتصرون للفكر المتطرف حتى لو كان ذلك عن غير قصد، وكان يمكن لهذه الوقفة أن تكون مفهومة لو لم تكن تعيش هذه الظروف السوداء التى يمر بها الوطن ونعانى منها جميعاً. لقد كنا ننتظر من المهتمين بالشئون الدينية أن يصرفوا جهنهم بالآخرى لمواجهة هذه الموجة الطاغية من المطبوعات والخطب المنبرية، بكل ما حملته إلينا من تهورل وغلو ألفت بهما الرعب فى قلوب الناس؛ فصرفتهم عن دنياهم وأفسدت عليهم دينهم، الذى هو دين سماحة ورحمة قبل أن يكون دين عذاب وتنكيل.

وإذا ما قصرنا الحديث على مسألة (عذاب القبر) التى أثارت كل هذا الجدل، استبان لنا كيف أنها إحدى المسائل الخلافية فى تراث الفرق الإسلامية، ففى حين أثبت الأشاعرة ومن بعدهم أهل السنة عذاب القبر، أنكرته الجهمية وبعض المعتزلة والمرجئة، ومرت عليه الماتريدية مرود الكرام؛ ثم إن الذين أثبتوه لم يتفقوا على الكثير من التفاصيل المعقدة التى تفجرها هذه المسألة.

إعادة إنتاج الأسطورة

فقد رأى ابن حزم (توفي عام ٤٥٦هـ) مثلاً على خلاف غيره من أهل السنة، أن عذاب القبر إنما يحل على الروح فقط دون البدن، بينما ذهب غيره إلى أن البدن وحده هو الذي يعذب، ولم يقبل أبو المعين النيسابى (توفي عام ٥٠٨هـ) ذلك في كتابه (التمهيد) لأن عذاب الجنة التي لا روح فيها، لا يستقيم مع العقل، مما أجبر البعض على القول بأن الروح تعود للبدن كله على قول، وإلى نصفه الأعلى فقط على قول ابن حجر^١.

وقد نشأت عن هذا الاعتقاد مشاكل كثيرة محيرة من نوع: ما هي الأسئلة التي يليقها الملكان على المتوفى؟ وهل العذاب في القبر متقطع أم دائم أم محدود بزمن معين؟ وهل يسأل الأفعال في القبر؟ وما هو القول فيمن مات دون أن يُقبر كالغريق والحريق وأكل السبع، وما هو اللسان الذي يليق به الملكان سؤالهما، أهو العريضة؟ أم أن الجميع يسألون حسب السنة كل منهن؟، أم أن لغة القبر هي السريانية كما يُفهم من هذا البيت الساخر:

ومن عجيب ما ترى العينان

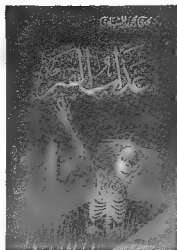
أن سؤال القبر بالسرياني!

لقد ظلت هذه الأسئلة، وغيرها كثير، دون إجابة معقولة يتفق عليها الجميع ممن فتحوا على أنفسهم هذا الباب الذي تحار فيه الألباب ويشطع للجلال في غيبة النصوص القاطعة، وهو باب كان أبو حامد الغزالي أول من فتحه على مصراعيه لكل من أتوا بعده من أصحاب التهوريل والفلو الذين فاتهم أنه إذا كان الإنقاذ من الدين لا يجوز، فإن الزيادة فيه أيضاً لا تصح.

وأية ذلك أن القرآن الكريم لم ترد فيه أية واحدة قاطعة الدلالة تنص على عذاب القبر، وإذا كانت فيه آيات قد يُفهم منها ذلك على التأويل، فإن فيه آيات آخر قد

يُفهم منها العكس، وبكلا القسمين غير قاطع إثباتاً أو نفيّاً، وقد أوقفنا أبو الفضائل الرازي في (حجج القرآن) على شواهد من آيات القسمين.

فمن الآيات التي يستند إليها ميثق عذاب القبر الآية: ﴿ومن ورائهم برزخ إلى يوم يبعثون﴾ «المؤمنون» ٩٩، فقد فسروا البرزخ على أنه الحياة المتوسطة بين الحياة الدنيا والآخرة، وهذه لا تكون إلا في القبر، مع أن الأصل اللغوي لكلمة البرزخ لا يشير إلى أبعد من معنى الحاجز أو الفاصل أو المنع أو الملهة كما ورد في لسان العرب، وكما جاء في سورة «الرحمن» - ٢٠ «فبينهما برزخ لا يغيبان»، أي بينهما حاجز. ومن هذه الآيات أيضاً ما ورد في سورة «غافر» - ٤٦ «عن عذاب آل فرعون: «النار يعرضون عليها غلوا وعشيا ويوم تقوم الساعة أدخلوا آل فرعون أشد العذاب»، وهذه الآية بالذات أصل كبير في استدلال أهل السنة على عذاب البرزخ في القبور، لأن الغدو والعشى هنا هما الصباح والمساء ما بقيت الدنيا كما جاء في تفسير ابن كثير، والواو التي عطف عذاب يوم الساعة الأشد على عذاب الغدو والعشى؛ تقيد أنهما عذابان مختلفان، فلمن أن يكون أولهما هو عذاب القبر، وهذا اجتهد في التفسير لا يرده العقل ولا تنافي عليه اللغة، غير أنه ليس هو التفسير الوحيد الممكن، فقد كان الذين أنكروا عذاب القبر من المسلمين يعرفون هذه الآية، ولكنهم كانوا لا يفهمونها على هذا النحو، وحتى الذين رأوا في هذه الآية دالة على عذاب القبر، كانوا يعترفون بأن هذه الدلالة غير قاطعة، على نحو ما نجد عند الإمام الجويني (توفي ٤٧٨هـ)، الذي أشار في (الإرشاد) إلى أن سبب الاعتقاد في عذاب القبر على الرغم من عدم النص عليه صراحة في القرآن، يعود إلى أن المؤمن يعيل دائماً «إلى



نماذج من كتب التنويع التي فُهرست الأسواق في الفترة الأخيرة.

أن الاعتماد على الأحاديث النبوية الشريفة في إثبات عذاب القبر وإدراجه ضمن أصول الاعتقاد، من شأنه أن يثير مشكلات جديدة تتعلق بالخلاف بين أهل الرأي وأهل الحديث من جهة، وتتعلق بالخلاف بين المذاهب الإسلامية الأربعة من جهة أخرى، وقد كتب **ولي الله الدهلوي** صفحات ناصمة دالة على تعصب كل مذهب لفريق معين من الرواة والمحدثين، وهو التعصب الذي لم يكن له وجود قبل القرن الثالث، ولكنه فشا في الأمة وجربها إلى التقليد في القرون المتأخرة بعد أن أغلق باب الاجتهاد. وكان **ابن السعيد البطلجوسي** (تولى عام ٥٢١ هـ) قد فصل الحديث في (التنبيه) عن العلل الكثيرة التي تعرض لها الحديث.

ولاتريد أن نخوض في مشكلات علم الحديث، فلهذه المشكلات أهملها، ولكننا إلى حاجة إلى من يوضح لنا سرّ الصكوت عن بعض الروايات التي قد توحي بأن هناك شبهة تسرب الإسرائيليات في مسألة عذاب القبر، فقد

الإيمان بما لم يكن قطعاً، على أساس أن في ذلك إيغافاً في التقوى، لعله يستند إلى مبدأ تقديم نره المفسدة على جلب المنفعة، مع أن الأمرين قد لا يتمايزان دائماً على هذا النحو في الواقع الحي الذي لا يعرف الفصل الحاد بين الأبيض والأسود.

أما الآيات التي يحتج بها للمكثرون لعذاب القبر، فمنها ما ورد في سورة الفخان - ٥٦ «لَا يَذُوقُونَ فِيهَا إِلَّا الْمَوْتَ الْأَوَّلَى وَيُقَامُ عَذَابُ الْجَحِيمِ» وفي سورة المؤمنون «ثم إنكم بعد ذلك لميتون، ثم إنكم يوم القيامة تبعثون» والدلالة هنا واضحة على أنه ليس بعد الموت سوى البعث.

لم يكن أمام أهل السنة إلا أن يستندوا على نصوص الحديث ومرويات الأثر من ناحية، وأن يبرروا خلو القرآن الكريم من النص الصريح على عذاب القبر من ناحية أخرى، على نحو ما فعل **ابن القيم** في كتاب الروح. غير

جاء في مختصر تفسير ابن كثير عن السيدة عائشة رضى الله عنها، أن رسول الله ﷺ دخل عليها وعندما امرأة من اليهود وهى تقول: أشعرت أنكم تفتنون فى قبوركم، فارتاع رسول الله ﷺ وقال: إنما تفتن يهود، قالت عائشة: فلبث ليالى ثم قال: الا إنكم تفتنون فى القبور.

لقد كان الناس فى صدر الإسلام بمعدين عن هذا التعصب المذهبى، وكانوا يؤمنون بالإسلام كما هو قبل أن يظهر صراع التوايلات، وكان أول الأمر يزجون من يعرض قضايا الإيمان على العقل، فقصه جلد «صبيغ» فى زمن عمر بن الخطاب معروفة، ولكن ذلك لم يستمر طويلا بعد أن تغيرت الحياة وجد من القضايا ما يستوجب التأويل وإعادة النظر، ومع ذلك فقد ظلت كتب الأصول إلى القرن الرابع الهجرى تقريبا تثبت عذاب القبر من وجهة نظر الأشاعرة، ولكن دون تزيد أو تهويل، كما فعل الأشعرى، والباقلانى، وابن طاهر البغدادي، وغيرهم ممن كانت اجتهاداتهم أساسا للمذهب السنى. ولم تأخذ هذه المسألة شكلا مخيفا إلا على يد أبى حامد الغزالي فى مؤسسته «إحياء علوم الدين».

تحدث «الغزالي» عن مسألة عذاب القبر بإسهاب، وجعلها واحدة من أصول الاعتقاد، وحشد حواشيها قصصا أثقلتها بالخرافات التى لا أساس لها من دين أو عقل، فإليه ترجع صورة الأسمم الأعشى الأبكم الذى يحمل مرزبة من حديد لو اجتمع الثقلان ما حملها، والثى يضرب بها الميت العاصى فيصير ترابا ثم تعود إليه الروح ويضرب ليصير ترابا من جديد.. وهكذا ! وإليه أيضا تعود صورة التذنين ذى الوحش التسعة

والتسعين، وكل رأس بها تسع وتسعون حية، وكل حية بسبعة رؤوس، ليكون المجموع نحواً من عشرة آلاف رأس تتكالب كلها على المتوفى إلى أن تقوم الساعة فائى فرق يبقى إذن بين هذه الصورة، وبين الوحش المربع الذى يقف بين يدي أوزوريس فى محاكمة الموتى المصرية المعروفة، لكى يلتهم الأرواح المذبذبة؟

لقد ذاعت هذه الصورة الأسطورية المريبة فى أغلب الكتابات السلفية التالية على الغزالي إلى أن بلغت نروتها فى عصر الانحطاط وزاد القصاصون من خيالهم ما حلا لهم أن يزيدوا، إلى أن رأينا كتابا كاملة تصنف فى وصف أهوال القبر وعذابه، كما فعل ابن رجب الحنبلى وابن القيم وغيرهما. وشجع هؤلاء على ذلك ما وجدوه من إقبال العامة على هذه التكاليف فراجعت بضاعة الخصائص على نحو ما يصور لنا ابن الجوزي وكأنه يتحدث عن زماننا نحن:

(ثم خست هذه الصناعة فتعرض لها الجهال، فبعد عن الحضور عندهم المميزون من الناس، وتعلق بهم العوام والنساء، فلم يتشاغلوا بالعلم واقتبلوا على القصص وما يعجب الجهلة، وتوثوت البدع فى هذا الفن.. وقد يكون الواعظ صانفا، قاصدا للتصحيح، إلا أن منهم من شرب الرقاسة فى قلبه مع الزمان، فيجب أن يعظم، وعلامته أنه إذا ظهر واعظ ينوب عنه أو يعينه على الطلق، كره ذلك، ولو صح قصده لم يكره أن يعينه على خلألق الخلق).

المسألة ليست بعيدة إذن عن التزيح وعن الهوى الشخصى، وما أحوجنا إلى أن نجرّد الدين اليوم من هذا الهوى، ونتقيه من هذه الأساطير.



الفرد ميرالينا، بامبو، اللون زيتيا على قوال ١٦٠ x ٢٠٠ سم

ابراهيم عيسى

لم يحظ عمل فني في مصر يمثل كل هذا الصخب والجدل (ال) صخب الجدل) كما حدث مع «العائلة» أو «بالعائلة» .

فهو مسلسل يعد - حتى الآن على الأقل - أشهر عمل إبداعى؛ استطاع على مدى شهر رمضان أن يقدم مساحة من الأفكار اتسعت لدوائر - متشابهة ومزيجية - من الآراء المقابلة والمضادة والمعارضة والمضدة.

كذلك صار للمسلسل (٢٨ حلقة) مائة خصبة متجددة لطرح اختلافات «مكررة» على مدى تاريخنا الفكرى كله .

ولكنه ما كتبه الأيدى والأقلام وغزارة ما طرح من أفكار وأراء أصبح مصعباً أن نغامر بالكتابة على أرضى تم حرثها وزراعتها - وتجريفها أيضاً - على صفحات أسبوت وبيضت بشئ الأفكار.

والعبرة واجبة إلى ما طرحه المسلسل الذى كتبه المؤلف وعبد حسام (بدأ حياته كاتباً للقصة القصيرة وصدرت له مجموعة من الهمية العامة للكتاب فى نهاية الستينيات كانت تعمل كل ما فى الستينيات من سياسة وأدب متفق عليه أو مختلف!!) وأخرجه مخرج تلفزيونى له باع طويل فى الدراما الفاجحة هو إسماعيل عبد الحافظ.

ماذا طرح مسلسل «العائلة»؟

مبدئياً لا بد من القول عند «عتبة» نجاح العمل قليلاً .. واتصد بالنجاح هنا، القدرة على الحصول على نسبة من التلقى من النادر جداً أن يعطى بها أى عمل إبداعى فى وطن يمانى مجمله من أمية مجانية كاسخة ومن أمية ثقافية خائفة: القمص المنشورة فى مصر - فى أقصى تصور جماهيرى لها - لا تتمتع بحظوة أكثر من بضع مئات من القراء (وهذا خير وبركة لوحدث) أما الكتب

حديث غير عائلتي عن

العائلة



إنّ هناك مأزق أولي لهذا العمل الإبداعي؛ أنه ينحصر في مشكلة مثارة لـمسلأ؛ يتحدّث في موضوع مبصّرت أساساً.

لكن الحقيقة أنّ أول ما فعله وحيد حامد مؤلف العمل ، أنّ نحي جانباً تخيوية المعالجة وقرر الانخراط المباشر مع وعي (إذا كان موجوداً) للمشاهد، واضعاً في اعتباره (وفي أوزانه) أنّ للمشاهد يتعرف لأول مرة على الاختلاف (حق الاختلاف فضلاً عن حرّيته) ؛ لقد قرر أنّ يبدأ مع متلقيه من الصفر (وهو رقم له من يقدمه).

من هنا نشأت المشكلة الأخرى مع الناقدين المثقف (أو الذي يدعى ذلك)؛ فقد راض بعض المثقفين علماً مباشراً تعليمياً دعائياً، وبخسّل آخرون أنّ يصمّموه بنصوت وأوصاف أقسى وأكثر مرارة.

لكن الناقدين اللبيب (وكل لبيب بالتفكير يفهم) كان عليه أن يعود إلى كمية الكتب التي درسها في أكاديميته وعلى أيدي معلميه، ليعرف أنّ الدراما التعليمية المباشرة نوع من الفن الراقي اللطيف، وإنه ليس أحدثه مصنوعة في فنّك الريزيان (حيث يكتب وحيد



(الفكرية أو النظرية) فيستحسن السكوت عن معاناتها في الوصول للجمهور؛ أما الشعر فيظل تواجده اللصيق بالناس حكراً على ما هو مغنى وعزّيف (-) فيما عدا ذلك فيعوض الندوات وقليل من الصالونات ... وكفى.

إنّ «العائلة» نظراً لأنّها عمل تليفزيوني فقد تمكّن من الإمساك بحالة الجماهيرية؛ وخاصة أنه يطرح (كم مرة كرّرت هذا اللفظاً) مرضوماً مثبّراً للجدل (وقد حرّم للصريون من هذه الفضيلة ربّما من الزمن).

إنه الإرهاب

أول ما إنّه عن الإرهاب..

وأول المشكلات (لا أفضل مصطلح إشكاليات رغم أنّ قارئ مجلة «إبداع» قد يجيبه !!) أنّ الإرهاب قد أصبح هدفاً لتفصال تكسرت عن نضال من المائدة الإعلامية المصرية - مطبوعة ومذاعة ومروئية - وقد غرق (أو أغرق) في معالجات إنشائية وعائنية حيناً؛ ثم في معالجات فكرية «دعوية» «تخريبية» لم تلق مريدواً على الساحة الواسعة بقدر تأثيرها (أو تأثير بعضها) على الساحة الضيقة للمهمومين والمشغولين بقضاياهم.

كان «العائلة» عملاً مهموماً بالإرهاب:
بحسباً عن مناقشة خطاب الدين وجنونه
الاجتماعية ..

هكذا دون لف أو دوران .

عائلة عائتها هو كامل سويلم (محمود
موسى) ناظر مدرسة اضطهد وثيقياً (أو
سياسياً) في مرحلة ما من الستينيات لكنه
الرجل الذي يمثل الوعي المصري الديني
والفكري، التشرب لسمامة الدين وتراثه
التاريخي: وقدرته على التعبير متسعة لكل رغبة الصبر وتعديبه
الراي وتنوع الأفكار . كان هذا الرجل هو النموذج الأعلى تأثيراً
والأوسع تواجداً على وقعة السلسل؛ ليكون مبرر صناعة المواجهة
الفكرية مع المتطرفين: وأحسب ان هذا النموذج وارد ومتاح واقعياً
إلى حد كبير فهناك جيل مصري من رعاة العلم الذين خرجوا من
زمن جميل إلى زمن ملوث؛ لكنهم تمكنوا من الحفاظ على تماسكهم
وصلابتهم المبنية على أرض مدعومة بالتفكير والوعي والاحتشاد
بالتراث الحقيقي وتكون الأفكار الإسلامية العميقة الرجوة؛ المفتوحة
لمصرها وإبست مقلقة على نفسها أو محبوسة في جداريات من
«القولبة» و «التلميط» و «التلقين» الفكرى الذى يتهاوى ؛ فى
أى لحظة مواجهة حقيقية ويتفتحت مع غوغائية أى حقبة سياسية
تقرر أن تحشو وتحشرو فى أذهان الناس ما أراحت .

إذا كان «كامل سويلم» هو الشخص المبنى لأجل «النص» كله
أو هو العمود الفقري المصنوع لإقامة بناء للسلسل؛ فهو أيضاً
الشخص المفترض وجوده وتواجده لأجل إنقاذ العقل المصرى من
برلن الأوثان الجديدة، وهو كذلك النموذج الذى يحضن فى تربية
أجيال جديدة على شاكلته أو بشكله الحرفى: للطوبى (ليس من



حاصد) بل هو حصيلة تاريخ طويل من
الإبداع ومتنوع فباعل ومؤثر لكل عائلات
البيدعين فى دول شتى بما فيها الدول الغربية
الأوروبية: ولعل أى دارس للأدب (أو قارىء)
يعلم أن الدراما التطليمية (منذ نشأتها فى
الكفانس وحتى الآن) كانت فرعاً رئيسياً
وقوياً فى بناء ثورات شعوب وتقدم ادم .

لهما وحيد حامد - بعد كل إبداعاته -
ليس فى حاجة إلى تلقينه دروساً فى الدراما
؛ حتى يتهمه البعض بتساقطات درامية فى
العائلة بل كان طبيعياً - إذا كنا أمام حالة نقد صحية خالية من
الأمراض والشوائب - أن يدرك النقاد هذا الاختيار العائد للمتعمد
من وحيد حامد لشكل الدراما التطليمية المباشرة لغرس أفكاره
وتشفره فى سلسله «العائلة» .

العائلة وكان لابد لها من إدارة حوار مباشر هار - وأحياناً
حاد - مع المتفحرج ؛ بل الخروج به من زاوية الفرجة (الشقيقة
الباحثة عن البهجة والمتعة) إلى زاوية المتلقي الإيجابي، أو المطالب
بالحصول (أو الوصول) إلى قناعة؛ لم يكن مطلوباً من العائلة
تحريك لمشاعر والعواطف بقدر ما كان مطلوباً منها أن تحرك
العقول والأفكار. ومثل أى «جوقلة» أو «كسورال» على مسرح
تعليمي متسع (لكل عموم التاريخ) نجد أبطال السلسل فى لحظات
من الحوار المتبادل الصاخب (بالأفكار وليس بالحناجر) ويكون
الناظر سيداً لكل المواقف التى تجمع أبطال السلسل فى لحظة
الحديث عن الإرهاب.

الإرهاب .. مانحن نرجع إليه (وليس هناك أسوء من الرجوع
إليه).

أجل للسلسل (فقط) بل من أجل الوطن استنفار وجود كامل
سويلم الحالي: واستحضار صناعة كامل سويلم القادم (لا
استطيع أن أمنع نفسي من المقارنة بين أسمى سويلم في كل من
الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي ورائيا ثم ليوسف شاهين
وحسن مؤاد سينماتيا وفي العائلة لوحيد حامد ورائيسا
وتليفزيونيا).

هل يمكن لكامل سويلم أن يستمر.

هل يمكن لكامل سويلم أن يعود .

هل يمكن لكامل سويلم أن يراد .

(ضع علامات الاستفهام من عندك)

مرة أخرى نعود إلى حالة النقد المستشري الذي قنف هذا
العمل الإبداعى بتهمة اختلاق «كامل سويلم» البطل الواحد
والأحد، وأشار إلى أن هذا الرجل (متوفر في أجيال كثيرة لكنه
غير مكتشف!) فضلاً عن أن الرجل - في نظرة مختلفة ومغايرة -
لم يملك في العمل كله سوى حقه في التفكير وحيثه في التعبير
ورغيته في التغيير .

أما أنه غير «ويك» ..

فهذا ما كان مطلوباً أن نعرفه من تلقى !؟

دعنا الآن من «العلة» التي مضفها نقادنا للمفهوم .. ونذهب
إلى الخطاب الدينى الذى واجه للسلسل من رموز للكتابة المتطرفة.

حكم البيض «العائلة» مسئولية «عدم توثيق» للساجده .

نعم .. كانت هذه تهمة (..)

وأخرون ... رأوا فيها هجوماً على الدين الإسلامى وأوصق
للويقات كلها في الجماعات الإسلامية ..

وانبرت صحف شتى لاتهام وحيد حامد بمعاداة البنوك
الإسلامية ..

وفضل آخرون أن يعطلوا من هذا العمل «سلسلات الأجهزة
الأمنية» .. ثم اشترك الجميع في معروفة المغالطات اللفظية التى
اتهموا بها السلسل مستندين إلى قضية عذاب القبر التى طرحها
العمل (لم يطرحها وحيد حامد، فقد كانت خروجاً عن النص من
محمود مرسى لكننى أراها قضية طرحها العمل كله بصرف
النظر عن صاحب فضلها .. أو مسئوليتها)

ولا أظننى - كما لا أظن أن وحيد حامد - ينظر لهذه
الاتهامات نظرة ترفع وكبرياء ..

فالمفترض إنها اتهامات دفاعية من التيار الأصولى المتطرف،
تشرح لنا مفهومه من السلسل (أو ما التقطوه منه) ، كما تبين لنا
«مناطق الجروح» الدمار التى تقلهم أكثره ، فضلاً عن أنها
توضح كذلك مجمل خطابهم السياسى والفكرى فى حالة الدفاع
عن الذات (إلى جانب خطابهم الهجومى) تعالوا أولاً نطن أن هذه
مرة نادرة تلك التى يرفع فيها التيار الدينى لافتات الدفاع عن
نفسه بعد أن كثرت وغزرت وتعددت وتكاثرت لافتات الهجوم على
الأخرين ..

ثم تعالوا ثانية لنستأكد أنه إذا كان التيار الدينى محط اتهام
بالتصويل من الخارج؛ فإنه كذلك يلج هو أيضاً على استخدام اتهام
مكرر ويومى بأن البدميين والمفكرين المناهضين للفكر الأصولى
يميلون لحساب «العرب الصليبي» وأنهم عملاء «الحكومة
والنظام» ..

من السهل إذن أن يطلع علينا أحدهم ليرى فى سلسل
«العائلة» عملاً أمثلاً .. وهو كلام لا يشتم فقط «بالفوغانية» بل

لم يجب أحمد، بل ثورثوا وثرثوا .. وكلما قرأت مقالاً في هذا الصدد تمنيت أن أجد شيئاً ذا قيمة ينفعني في إطالة هذا المقال (!!) لكن لا شيء ..

لا شيء، حتى الصداق.

فأفهم ما أخذه على العمل أنه لم يعرض على الأزهر ..

يا سلام (!!)

لكن الأهم هنا - ونحن لهم هنا ناصمون - أن الأزهر إذا كان اليوم أداة في أيديهم (أو هكذا يتصورون ..) والحقيقة أنه هكذا اتصور أيضاً) فمن الجائز جداً أن يكون أداة في يد غيرهم غداً.

وإن للصنادرة والتدخل الأزهرى يرد على أي تيار وفكر حتى الفكر الأصولي الديني.

ما علينا ..

نعود إلى اتهامهم بأن السلسل لم يعرض على الأزهر ثم تلقت إلى بيانات الأزهر وتصريحات رجاله بين العائلة فلا نرى إلا مسألة «عذاب القبر» ..

وقد صور الأزهر قضية عذاب القبر التي جاءت في نهاية السلسل أنها ضد الإجماع الفقهي في الإسلام .

والحقيقة أن في هذا بعض التفتيش فمن المؤكد أن أي إجماع في الفقه الإسلامي لم ينفأ أبداً وجود خلافاً معه .

كما لم يحج من الوجود للعارض له .

بمعنى أن الإجماع لا يعنى قطع دابر الاختلاف أبداً .. وإلا إذا كان هناك مالك وإمام وفقهاء، فلماذا كان أبو حنيفة ..

يتمتع كذلك بضمح الحالة الهروبية التي يعتنقها ويتشبث بها المتطرفون حين يجدون أنفسهم في مواجهة هجوم فكري أو جدل ديني وتاريخي معهم: وهذا يبرز أيضاً فرارهم من مناقشة الأفكار المناهضة والمعارضة لهم بالتأكيد - وبالإلحاح - على أن أصحابها علمانيون مثلاً؛ أو شيعيين على سبيل المثال .. أو صليبيين عملاء للاستعمار الغربي (-).

الاتهام بالمعالة هو أسهل الطرق للوصول إلى نهاية أي حوار .. لكنه سلاح يملكه الطرفان .. ومن ثم يستحسن السكرت عليه لأنه - وإن حمل ثقله التاريخي - إلا أنه لا يملك إلا منحة الغوغائية التي وهبها لنا الله سبحانه وتعالى في الشرق كله .

أما الاتهامات الأخرى التي يلصقها للمتطرفون بالمعالة وبوحيد حامد، فهي أقرب إلى الاختزال منها إلى الاحترام !!

فالسادة يقولون أن العمل ضد البنوك الإسلامية ..

وماله ؟

فالبنوك الإسلامية - بما عرضه وحيد حامد - مطالبة حين ترد ، أن ترد على ما أورده في العمل من ادعاءات وبيانات؛ وكيف اتهمها بأنها أكثرية ضخمة تعيش على الاحتيال باسم الدين .. بينما يقوم عملها كله في جوهره على أساس النظام المعمول به في البنوك (غير الإسلامية) الفارق الهش الوحيد هو العلاقة وحجاب الموقوفات (!!) لكن كل الخطاب الديني للهجوم للعائلة لم يقترب من الأرقام والمصانق أو ما ادعى العمل أنه كذلك؛ لكنه يكفى بأن الرجل يهاجم البنوك الإسلامية .

مرة أخرى وماله ؟!

أما الأخطاء الدينية التي جاء بها السلسل فهي كثيرة من وجهة نظر المتطرفين، لكن أين هي؟!

وكيف جاء الشافعي، وابن حنبل !!

فقد حدث فعلاً

أما أن وحيد حامد في العائلة قد حقق نجاحاً يفوق التصور

أما وقد غضب المتطرفون عليه ..

في قدرته على التلاقي بجماليته فقد حدث فعلاً .

فقد حدث فعلاً ..

• أما وقد استطاع أن يصنع من هذا العمل الدرامي (الدرامي

ومناسبة طبعاً فلجئ ما في «العائلة» انه «فعل» وليس
ثروة للبعض في سهرات مخصصة للثروة ... وأكل لحوم
البشر.

أكرها وأيست خطأ طبياً) أن يصنع جدلاً في الواقع المصري .

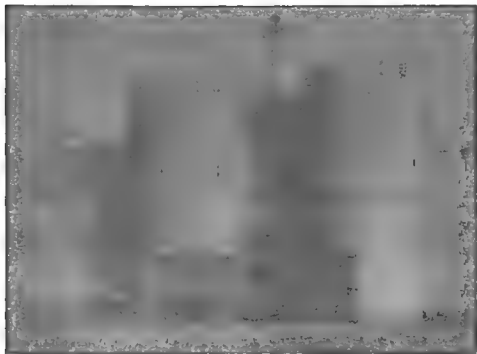


في العدد القادم من إبداع

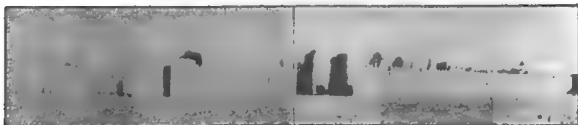
«محور خاص عن العقاد»

بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على وفاته

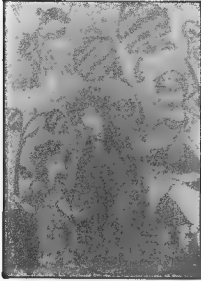
الدير المحرق والمدوان الإرهابي



الدير المحرق



سور الدير المحرق بالسيرط



أيقونة تمثل مربي العائلة المقدسة من الدير المحرق

يعتبر الدير المحرق الذي تعرض في الحادى عشر من مارس الماضى لعدوان إرهابى إجرامى، واح ضحيته ستة من رهبان الدير السالمين المنقطعين للعبادة ومن الزوار الأبرياء، بخلاف الجرحى، يعتبر هذا الدير واحدا من أهم الأديرة المنتشرة فى جبال مصر وصحراواتها، وهو واحد من الديرين الباقيين من العصر البيزنطى فى منطقة الصعيد، أما الدير الثانى فهو دير الأنبا صموئيل المعروف باسم دير القلمون.

وكان الأنبا باخوميوس هو الذى شيد هذا الدير فى أوائل القرن الرابع، واختار مكانه الحالى فى سفح الجبل الغربى لبلدة (صنبو) بسيوط، لكى تتحقق العزلة وتتم العبادة فى مأمن بعيدا عن اضطهاد الحكام وشرور المجتمع الفاسد.

أقيم الدير على مساحة تسعة أفنته، ويحتوى الآن على أربع كنائس وقصر ومدة قلايات للرهبان. وهو من المزارات الدينية المهمة التى يؤمها السائحون ويقصدها المصريون من المسلمين والمسيحيين.



تصو للدير المحرق

ملك للوك إذا وب لا تسال عن السبياء هذا أول ما يطالع بخط عريش في الإطار للذهب الأصفر الفاتح الذي يتصدر صالة الشقة فلا تخطف العين عنما يفتح الباب وقد حاول البعض - من باب الحمود والدمعسات - أن يعرف السبب في ثراء رب البيت من الجور ظم يظهر هذا البعض بسببها، بجوار لوحة ملك اللوك استقر إطار منذهب أصفر فاتح كذلك وفيه شهادة مكتوبة موقعة ومختومة لرب البيت من رئيس مصرى وأهل بختام الرئاسة، يشكر فيها الرئيس الراحل ويقرر لرب البيت جهوريه وأداء للمناز وخمسة حتى النصر، وهذه للشهادة موضع فخر واعتزاز رب البيت فهي آية الوحيدة على بختيك عنما كان متعهد توريد اللحم لقطاع من قواتنا المسلحة، وعنما يراود بعض سامعيه الأمل في أن يتحدث رب البيت عن اللياليات. يقطع هذا الطريق على هؤلاء بالإشارة إلى لوحة ملك اللوك ولا مزيد !

وكل ما في الشقة للراصة مذهب من الصالونات إلى الأمرة وحتى ميلكاته المستأجر أطر الآيات القرآنية على الجدران وصور رب البيت في المناسبات المختلفة مع بعض المستأجر وحتى صورة زفافه إلى العاجلة مشيرة وصور الأتجال الصبياني والبنات «المحبات» مذهبة مذهبة، لكن .. كيف دخلت - وبخل غيري - إلى هذا العالم للذهب !

إليك القصة .

بطاقة دعوة

ظلت بطاقة الدعوة تصلني بانتظام في نهاية كل شهر . املت الدعوة مرات ومرات . لكن الإحراج استدعني للذهاب . البطاقة صغيرة خضراء . مكتوب عليها «العاجلة مشيرة تأسر تسموكم لصالونها الإسلامي الثلاثاء القادم - كالمنازل - الثلاثاء الأخير من كل شهر - ٥ العنوان عنما وصلت إلى المكان في الموعد

صالون العاجلة مشيرة



الضربوب وجدت مالم أتوقع، الشقة ثلاث شقق واسعة مفتوحة بعضها على بعضها، فلا أبواب إلا ما يفصل بين أهل البيت والغرفاء، صالة مستطيلة رصت فيها كراسي صفاء وراء صفه هذه لجمهور الصالون الجالس لبراجه كنية عالية جلس عليها بعض مشاهير الوجهه من رجال الدين الرسميين، كاميرات تلفزيونية وكشافات الإضاءة الباهرة مسلطة على الكنية دوماً، وبين الحين والحين تلتفت الكاميرات إلى جمهور الكراسي لكنها تتردد بسرعة إلى الكنية بعد إشارة من بضه محببة تخصصت في تقديم البرامج الدينية التلفزيونية، تعلقت أنظار رجال الكنية بالقائمة من خلف جمهور الكراسي وتعالص صيحات ترحيبهم والبضه المحببة للتلفزيونية تنطق عتريتها . تغليظ على بضه للوجهين - بلهجة إعلانية مبتهجة .. الحاجة مشيرة !

هذه هي صاحبة الصالون . يلتفت الانتباه هذه لللباس الطويلة اللفضفاضة والحجاب المزركش «الشفقشي على الآخر» و«كلاكم» لهم «مليس» بالنعون لا يغطيها ثوبها الذي تحب فيه، لكن أريض ما في هذه «الكثرة» للمتركة غلظة أشكال للمصاغ القنصبي الذي تلحت به صاحبة الصالون !

يلمح جمهور الكراسي رجال الكنية وقد خفوا للسلام على صاحبة الصالون قبل أن تجلس على كرسى مذهب ضخم يتمتع لها، وضع بضايها متاخماً للكنية لتواجه مع رجالها جمهور الكراسي .

من زاوية جانبية في الصالة خرج رجل يتكلم ميكروفوناً طويلاً وضعه أمام جمهور الكراسي، ويميل لا يحب رجال الكنية عن الأنظار. تقدمت البضه المحببة للتلفزيونية إلى الميكروفون وأخبرت أن الحاجة مشيرة - صاحبة صالون مستوجه كلمة إلى ضيوف الصالون. كلمتها للعتاة في بداية كل صالون تمركت

الحاجة مشيرة «بالعانية» متظاهرة «بالكسوف» ورجال الكنية يسطرون بكلمات ثناء مشجعة.

من أي دعة بيننا تتلحق ؟

تناولت الحاجة - وهي تواجه الميكروفون وجمهور الكراسي - لوجه معنوية عريضة طويلة أنفرتنا بأن كلمتها مطولة، الكلمة بدأت بالترجيح الوجه إلى رجال الكنية كل واحد باسمه ومنصبه ، ثم رجعت الحاجة - في غير اعتناء - بضيوف الكراسي في جملة مقتضبة، وبعد ذلك مباشرة توجهت الحاجة بالترجيح الحار الوجه إلى البضه المحببة للتلفزيونية وبرامجها الجيدة مع الذين شرفوا الصالون من رجال الإعلام ! وقد لاحظت - كما لاشك لاحظ غيري - أن كلمة واحدة من كلمات الحاجة مشيرة - ومازلنا في أول كلماتها - لم تزل من خطأ ! ومع ذلك فإن رجال الكنية - وهم ولاشك أعرف باللفة من الجميع - لم يبد على وجه أيهم أدنى انزعاج. فلما أفاضت الحاجة مشيرة في شرح موضوع ندوة صالون الليلة وكشفت عن موعبة عجيبة في الإخاطة بكل أنواع اللفة !، ووسط تفاعلات جمهور الكراسي بعدم النجاة من محنة «الله» هذه قبل ساعة على الأقل ، فاجأت الحاجة مشيرة للضمحايا بأن الكلمة قصيرة قصيرة لا تتناسب مع طول وعرض الوجة التي قرأت منها ما قالت !

وعندما انتهت الحاجة مشيرة وتولت للوحة المعنوية إلى الذي جاءها بها، حملها الرجل فيان وجهها الذي يعمل كلمات الحاجة، بأحرف ضخمة دقيقة التشكيل، وقد أفاضت إحدى محترفات حضور الصالون من جمهور الكراسي - وقد ظنت أنها تمس ! أن الحاجة مشيرة هناك الخط بالكاد، وأن أحدهم يكتب لها كلمتها في بداية صالون كل شهر، وقد عجبت لهذا «الله» الذي تغلقت به علينا الحاجة مشيرة رغم كل هذه الرعاية للشمولة بها !

اضطرت بعد ذلك لاضطرارها إلى التاكيد في هذه الليلة من اننا في عام ١٩٧٥، وكان موضوع الفتوة هو ما اضطرنى إلى ذلك، «هل الرجل الذى تعمل زوجته رجل أم ماذا؟» ١٢ اظن ان الكثير من الجالسين الرجال قد شعروا بالإهانة التى وجهت لهم بعنوان الفتوة، لعل بعضهم - وزوجته تعمل - قد استعد لتفاح سلاخن بحق للدفاع عن رجولته، لكن البضة للمحبة للتليفزيونية - كانت زوجة لرجل فيما أعرف! - أصبحت كل محاولات دفاع البعض عن رجولته، فقد انتقلت إرغفتها - مع إردادات الحاجة مشيرة صامحة الصالون ورجال الكتبة - على أن عمل المرأة لا يجوز، فالرجل مكلف بإعالتها هي وأولادها ومن يترك زوجته للعمل فهو مشكوك في رجولته، والسلام عليكم ورحمة الله . انتهت الفتوة فهيا إلى الطعام كما نأى لنأى. فاحتجت مرة أخرى إلى التاكيد من اننا عام ١٩٧٥.

لم يتقدم أحد إلى اللانة الا بعد أن سبقت الحاجة مشيرة ورجال الكتبة والبضة للمحبة للتليفزيونية ومصعبها الفنيون إلى الصدارة، وكان واضحا من أصناف الطعام أن جهود رب البيت وأدائه الممتاز وخدماته في توريد المصمم قد امتدت إلى البيت وصالونه الإسلامى، وبرهانه في ذلك لا يحتاج إلى النظر في شهادة تقرير جيدة موقعة أو مخفية من أحد!

كان من الواضح أن الكل - رجال الكتبة والبضة للمحبة للتليفزيونية ومعاونيها وجسور الكراسى - مدرك أن الطعام هو

العائد الوحيد من حضور هذا الصالون، وأمل الحاجة مشيرة ترك هذا كما يدركون، ليس بليلى على إتركها هذا أنها انهمكت في الأكل بل لأنها راحت في انضمام بالغ تكوم أمام كل من طاقته يدنا نزال من اللحم بقرع خاصة رجال الكتبة الاثرياء، فلما كان الانتهاء من الحلوى وشرب الشاي وبقت الحاجة مشيرة مودعة للجميع على موعد في الصالون القادم .

كيف انتفض الصالون ١٩

لم اذهب بعد ذلك إلى الصالون الذى وأصل نشاطه ببليل أن البضة للمحبة للتليفزيونية حطت من لتمقاده فقرة ثابتة في برنامجها التليفزيونى الشهير، هذا غير بعض الصحف والمجلات التى تولى بعض محرريها الإشارة إلى الصالون بمناسبات دينية أشهرها حلول رمضان المبارك وأيلة الإسراء والمعراج ومولد النبى صلى الله عليه وسلم، حتى اهتزت مصر لمحات الاغتيال الشهير في السادس من أكتوبر عام ١٩٨١، وقسمن المطاردات الأمنية المحمومة للتنظيم البنى الذى تولى تخطيط عملية الاختيال ، اكتشفت أجهزة الأمن أن أحد أعضاء التنظيم قريب للحاجة مشيرة، فكانت مدافعة يبتها في حملة البحث عن هذا القريب الهارب، وسين وجيم بين الحين والحين للحاجة مشيرة ورب يبتها عن الأماكن الخفية لأختفاء القريب. هنا .. أصبحت الحاجة مشيرة بالقلق، فوات أن من الأحوط قطع كل صلة لها بملامته القريب الهارب ففضت صالونها الإسلامى ا.

الساحرة

(١)

لا تبطلنى السحر الذى بيننا
 حمامة أنت، وعش أنا
 ينقر حتى لا أرى مهرىاً
 جئتك من بابل مستغفراً
 ها أنذا أقبع فى حانة
 يموت ضموه الفجر فى بابها
 أعود للبيت وحيداً كما
 أراك فى المرأة تفاحاً
 المسها لكنها تخطى
 أقول للمرأة ماذا جرى؟
 وتطفئى المصباح فى الدور
 منقارها الأحمر فى قلبى
 إلا بأن أموت فى الحب
 فهل تُصيرين على صليبي؟
 أقتل وحش الليل بالشرب
 وتشرق الشمس من الغرب
 يعود جندي من الصرب
 شهيدة نائمة قريبي
 .. وعطرها يفوح من ثوبي
 وما الذى يدور فى الغيب؟



۱۹۲۰

حسبى الذى ما قد جرى حسبى

لا تُبطل السحر الذى بيننا

(٧)

أموت فى مملكة السحر
وامتلكتنى ربة الشعور
نهر جنون فى دمي جرى
وبوحها الهامس فى الفجر
يقول للسائل لا أدري
تقرأ ما يجول فى فكرى
ويداها تعبث فى شعري
كلمنى بلفظة الطير
تبكى على «تموز» فى السر
غموض والمدائن الخضراء
ساحرة سقك، من ضمري
لعلها تشفيك من سمري
عيونها فى الصحو والسكر
إحياء والجنون والقهر
قبلك فأها وهى لا تدري
بلادها، لتصطفى غيرى

وكدت فى النفسى وهى إننى
علقت قيثارى على بابها
أصبحت من فرط احتراقى بها :
كتابتى رسم لأصواتها
فى أى برج وكدت وجهها
ترنو إلى البعيد، لكنها
عيونها تغوص فى باطنى
الحجر الأخضر فى بابل
لما رأها فى طقوس الهوى
عائدة من عالم السحر والـ
قلت لها: من أنت؟ قالت: أنا
منازلى هناك، فانهب لها
شيطانة كانت لشعري، أرى
أمسكها هيمان فى غمرة الـ
كشفت عن قناعها فى الكرى
حتى إذا ما متُ عادت إلى

سمك مشوى



لم يكن سهلا علينا أن نغادر مدينة السويس. والأصعب على النفس أن نغادرها وحدنا بدون أبى. لكننا مع ذلك غادرناها ذات لحظة واجمة تجمد فيها كل شئ ، الزمن والهواء والدماء فى وجوه أمى وإخوتى. غرقنا فى ذهول أشد من ذهولنا يوم تأكدنا من النكسة ومن أن الجيش المصرى قد تاه وتشرد فى الصحراء بدأ وأن جميع مطاراتنا الهشة قد تم تدميرها قبل أن يبدأ تدمير بيوتنا..

كالأوزة المهيضة الجناح تجولت أمى فى كل أنحاء الشقة مرات لا حصر لها، أتت فى كل مرة بشئ جديد نسيت وضعه فى الجولة السابقة؛ حتى فرد الشباشب القديمة التى تقذف بها القبط وتسحق الصراصير عباتها فى الصرة الأخيرة التى لم تربطها بعد؛ فيما تحلقنا حولها صامتين جالسين فوق البطاطين والألحفة والمراتب والوسائد المبرومة المربوطة الممدودة كجثث قتلتنا فى شوارع المدينة وكل حوارها تنتظر من يرفعها. وقالت لأبى المتقرص على عتبة الباب مستغرقا فى شروده الحزين مرتديا بدلته الصفراء الكالحة التى يتسلمها كل عام من هيئة السكك الحديدية كعامل دريسة وكانت يدا أمى ممسكتين بأطراف الصرة استعدادا لربطها:

«هيه! راجعت نفسك؟!»

- «نعم!»

قالها مبتورة غامضة غامضة..

- «ستجئ معنا؟»

- «لا!»

خرجت من فمه دون أن يحرك شفتيه، حاسمة قاطعة ونهائية. فى الحال شرعت أمى تربط الصرة بعصية شديدة كأنها تنقل على الموضوع إلى غير رجعة. وكان وجهها الفلاحى العتيق المدور قد تكورت وانعجنت فى بعضها. صارت قامتها القصيرة السمينة المملجة تهتز وهى تقرط على الرباط بقوة تعقد فوق العقدة عقدات من يراها لا يفتنم أن هذه الشابة النشطة القوية العضلات قد أنجبت خمسة صبيان أصغرهم أنا فى معهد الخدمة الاجتماعية وأكبرهم حلاق سيدات كسيب أغرى إخوته الثلاثة الباقين بالانتساب إلى نفس المهنة؛ وثلاث بنات تزوجن فى بلاد مختلفة..

أخى الكبير محمد جاء بالسيارة. فوجئنا به يصعد فى صحبة التباع قائلا: «لا يجب أن يسرقنا الوقت!». فشرع التباع يحمل أول لفة فراش على ظهره بمساعدة إخوانى. فقال أبى كأنه يريد أن يكسر مجاديفنا بالخوف فلربما تراجعنا عن الرحيل:

- رينا ينجيكم من الفارات! ابعدوا عن طريق الكنال!

قالت أمى:

- «الرب واحد والعمر واحد!»

- «صدقت! ولو كان مكتوبا لنا الموت لمتنا من وقت طويل فات! هذه أعمار بيد الله! دانة المدفع كانت تمر لصق دارنا لتدخل دار الجيران!»

- «وفى المرة القادمة تصطابنا بعد أن صارت شقتنا عريانة!»

- «إنها أفضل من الشحطة والبهلة فى بلاد الناس!»

- «الحمد لله أن لنا أهل في بلدة نَمْلِيجْ منوفية نذهب عندهم»

- «غدا يضيق الأهل حتى بأنفسهم!»

- «نقلنا أنت بسكوتك!»

- «ربنا معكم! سلموا لي على بلدة نَمْلِيجْ بحالها وخصوصا أهلك كلهم»

- «لن أسلم على أحد!»

- «سأه! أنت حرة! الله الغني!»

- «من يريد أن يسلم على أحد يروح بنفسه يسلم!»

عند ذاك لاذ أبى بالصمت؛ صار يتفرج على العفش وهو يخرج قطعة قطعة. أخيرا نطق:

- «طب وهدومي؟!»

- «ها هي!»

وأشارت إلى صرة صغيرة جنبتها فوق مَلَّة السرير الخشب الذي صار عاريا كجسد عجوز شكله منفر.

وكانت آخر المنصرفين؛ فراقبت أبى وهو يشيع الجميع واحدا واحدا، ومع كل واحد تنهار من ملامحه كتلة من الدماء، حتى بدا أصفر الوجه متفعضن الملامح تعيسا ضعيفا مهزولا، كطفل ترك أهله فى صحراء موحشة، وقد تحجرت الدموع فى عينيه من فرط الرعب. ثم انتبه لوجودى، فردت الدماء فى ملامحه قليلا. لاذت بى نظراته المثلثة وأنا أغادر باب الشقة. طفرت الدموع من عيني؛ ودوى فى الفضاء هدير القنابل الصاروخية فزلزلت الكون كله وانتفضت أنا كريشة فى مهب الرياح؛ فى حين بقى هو متجمدا فى مكانه لا يقوى على الحركة؛ مع أن الجدار من خلف ظهره قد ارتج. وجذنتى أقول له فجأة:

- «سابقى معك! ما يجرى عليك يجرى على!»

هتف كمن ردت فيه الروح:

«راجل زى أبوك! إن شاء الله إنت اللي حتتفع فيهم!»

شعرت كأنه يرشونى ليغرينى بالبقاء؛ فثمة رعشة فى صوته أنباتنى بأنه رغم ترحيبه ببقائى خائف على من هذا البقاء، جريت إلى الشباك الملل على الحارة؛ فتحت وصحت بأعلى صوتى:

«سابقى مع أبى! توكلاو أنتم!»

لكن السيارة كانت تحركت بالفعل فلنا منها أننى ركبت معهم؛ فلم أكرر صيحتى. أغلقت الشباك وجلست فى مواجهة أبى وقد شعرت أن خيلاً ما كان يربطنى بالحياة قد انقطع وانتهى الأمر نبت فى ذهنى خاطر يشى بأننى ربما نجحت فى إقناع أبى بعد يوم أو يومين بالرحيل، معزياً نفسى بأنه لابد سيضطر إلى الموافقة رغماً عنه بعد أن تزداد الحالة سوءاً، سيما وأن القصف لا يتوقف إلا ليعطى الناس وهما بالتوقف لكى يستأنفوا الحياة فينقض عليهم من جديد..

غرقت المدينة فى جب ظلام حالك ذى سقف سميك تلمع فيه بوارق اللهب الخاطف وكأن مرده الظلام يخرجون السننهم الساخرة العابثة. ما أن يختفى بريق اللهب حتى تتفجر السماء من فوقنا من تحتنا من حوالينا ورائحة البارود ممزوجة برائحة الخوف برائحة عواصف التراب العطن المتصاعد من جوف هديم متراكم لا ينى يتجدد بلا نهاية. طعم التراب والدخان يبقيان فى حلقى فى أنفى فى صدرى؛ تراب عتيق لزج رطيب زنخ كعرق العبيد. لدوى الانفجارات طبقات صوتية متعددة ذات ترددات تتداح فى الأفاق لترتد عائدة وقد ضوعفت وازدادت كثافتها فتضرب جدران البيت فى مقتل. تتفجر الثوانى والدقائق تتفتت تتبعثر يستطيل عمر الرعب. دُرِبَت أذننى على تمييز صوت انشراح الفضاء من صوت انفجار القنبلة من صوت انهيار الجدران على الأرض وانكفاء عمارت بأكملها فوق بعضها البعض. ما بين حين وحين يعبث الهواء المسموم الملئ بالخبث بصوت بشرى ما يلبث حتى ينكتم فى الحال، وعويل نساء يتطاير مترنحاً فى الهواء كطائرات ورقية سرعان ما يصادفها التحليق فالاختفاء التدريجي. مثلما العماليق عن دهمس جحور النمل فى سيرها تخطئ صواريخ الطائرات وحاملات القنابل أعشاشنا القرمزية الحائلة المنسدة فى أمعاء المدينة. معظم ما انهار من دور فى حوارينا زلزه صوت أنشراق الهواء فحسب أثناء ارتحال القذيفة إلى مستقر لها..

كل ذلك وأبى متفرص في مكانه المفضل بجوار الباب فوق فروة خروف كان قد نبحه يوم فرحه ليلة دخلته على أمى منذ ثلاثين عاما. ما يكاد ينتهى من تدخين السجارية حتى يسرع بلف غيرها مطمئن البال طالما أن جميع النوافذ مدهونة بالأزرق القاتم. لا ينى يرد مع كل قصف: «طيب! طيب يا أوساخ يا أولاد الوسخة! إفتروا زى ما انتو عاوزين ما هى آخرتكم قريبا! واد يا حسن! يا ترى أمك خدت معاها المطبخ كله؟». قلت: «ما أظنش» وتهضت فى الحال هرولت إلى المطبخ وجدت كل شئ كما هو: البوتاجاز والثلاجة الثمانية الأقدام والمطبخية بكاملها والحل الألونيوم. أمى التى جُبلت على الحنان تركت على سطح البوتاجاز حلة أرز؛ رفعت غطاها فوجدتها ملانة بالكشرى بعدس أصفر، فوقه عشر بيضات مسلوقة مقشرة ليتعشى بها أبى إذا ما أصر على البقاء أو تأخذها إذا وافق على المغادرة. تذكرت أننى جائع وأن أبى لم يكل طول النهار. جثت بالحلة وملعتين؛ تفرصت أمامه وهى بيننا. أكلنا وصوت القصف يزحزح الحلة فنقلتها بيد الملعقة أو نسندنا بيننا. حاول أبى أن يستدرجنى للانسياط؛ قال باسمأ: «ما ألد أن تموت وأنت تاكل!» ثم مسح شاربه الكثيف المسترخى على جانبيه شفتيه، واعتدل فى قعدته راح يبرم سيجارة من علبة الصفيح المسوجة للتفضنة؛ قال:

«أما لو كباية شأى قبل الصواريخ ما تفركتنا؟ على الأقل نموت ومزاجنا معدول! أنا أصلى بأحب السويس دى قوى ياواد يا حسن!! هى عندى زيكم بالضبط يمكن أكثر ما اعرفش ليه لكن أهو بأحبها وخلاص! كل اللى أعرفه عن تاريخها إن ابويا خدته السلطة مع ناس كتير عشان يغطوا الكنال! وما رجعش من يومها يعنى أنا ما شفتوش أصلا! الكلام ده كان حوالى سنة ١٩١٠ وكان ابويا لسه عريس! أبوه ما كانش عنده غيره وجوزوه بدرى عشان يفرح بيه! يابوك حط بئرتى وتانى يوم خدوه الفجر ما رجعش!! لما كبرت قالوا لى! جيت من المنوفية على هنا قلت يمكن الأقيه واتعرف عليه جايز تكون واحده من بنات البندر لاقت عليه وخدته!! إيش قولك ياد يا حسن إنى قعدت سنين طويلة يتهيبالى إنى حاقباله؟! وكل ما يصانفنى واحد يشبه أوصافه أخذ وادى معاها فى الكلام الأقيه مش هو مع أنه يشبه له فى كل حاجة سمعتها عنه! يعنى أقول هو ومش هو!! كل واحد قول هو يطلع مش هو! ومش هو يمكن يكون هو!! قول لقيت لى يجيى سبعتلاف تمتلاف أب هو ومش هو!! لكنى حببت الكنال! والسويس! ربنا رزقنى فيها! وظيفة فى الحكومة واتوظفت! شغل فى المينا بعد الضمهر واشتغلت! لولا

كده ما كنتش قدرت أتجوز أمكم ولا أخلفكم! إبتنى كل حاجة طلبتها من رينا واتمنتها!! وأول ما تقع فى وكسة زى دى أسيبها وامشى؟! دى حتى تبقى قلة أصل! مش فيه ناس هنا من أهالينا بيحاربوا؟ دول مش لازمهم حد يخدمهم ويقدم لهم مساعدة؟! إذا كان ولاد القحايب اللي بالى بالك سابوها وهربوا نعمل احنا زيهم؟! وطرية أبويا اللي ما شفتوش ما يحصل أبدا أبدا!!».

وكنا قد شربنا ثلاثة أدمار من الشاي الثقيل المخروط على وابور السبرتو حينما تناهى إلى سمعنا صوت أذان الفجر بيعته ميكرفون قادم من جهة سيدى الفريب. صاح أبى فى ورع وابتهاج:

« الله أعظم والعزة لله! لسه البلد فيها ناس ايه يا حسن! الحمد لله أن رينا لسه موجود والكتاب لمقدرتش تسكتة! إيه رايك يا ولد تقوم نصلى وتدعى يمكن رينا يعطل الطيارات دى ويهدمها شوية؟ ما تخافش حنصليه هنا! بس نقوم الأول نتوضأ! »

فوجئنا أن المياه مقطوعة عن الصنابير مئما انقطعت الكهرباء عن المصابيح. أفرغ أبى مياه القلة الفخارية - المغمم بالشرب منها - فى زجاجة من زجاجات الثلاثة حتى لا تضيق فى الرشح. ودعا لأمى دعوتين حاريتين لما تبين أنها عملت حسابها فملأت بعض الجراكن وركنتها تحت حوض الحنفية..

لأول مرة أركعها، وخلف أبى؛ فكانت صلاة مهيبة إلى أقصى حد؛ وكان صوت أبى وهو يتهدج بقصار السور التى يحفظها يزيدنى رهبة وجدية واقترابا حقيقيا من الله فى تلك اللحظة الجهنمية بكل معنى الكلمة. بعدها أخلدنا للنوم فى مطرختنا؛ فإذا بى أجدنى مندسأ فى زحام هائل تبينت أنه مولد كمولد السيد البدوى وكنت فرحنا نشوانا إذ أجرب قوتى فى دفع قطار البعب ففتوالى المرتفات فأنقل إلى التشنج بالبنادق على البعب أيضا فلا أخطئ الهدف فأصيح فى كل مرة صيحة انتصار ضاحكة فيما يصفق لى المتفرجون..

حينما فتحت عيني كانت الشمس تصهر اللون الأزرق على الزجاج تتسرب من مسامه ومن فتحة الباب الذى تركناه مفتوحا. نهضت جالسا فلم أجد أبى بجوارى؛ بحثت عنه فى أنحاء الشقة فلم أجده. بيد مرتعشة فتحت الشباك المطل على الحارة فهالنى منظر الخراب المتوحش. فى البعيد الذى انكشف أمامى لم أجد حارتنا؛ بركت البيوت ركعت على الأرض هديما متكوما فانفوس المدى أمامى. رأيت جدران

عمائرهاثة تقوضت فبانت فراغات الحجرات بما فيها من أسرة ودواليب وغرف جلوس وسفرة. بانث مطابخ ودورات مياه مبقورة البطون؛ وعمائر أخرى انعوجت وتكسرت قاماتها؛ أذرع وسيقان وأدمغة تبرز بين أكوام الهديم وكلاب ضالة تحوم حولها؛ حقائب مدرسية وأنايب غاز، حل وأطباق مهشمة؛ أجهزة تليفزيون أمعاؤها فى ناحية وصناديقها الفارغة فى ناحية؛ جدران داخلية تظهر من طوابق الفجوات ملونة بالأخضر والوردى والكريمى الكالح؛ معاطف وقمصان نوم علقت أثناء طيرانها فى شبكات الهوائيات المغرورة كخيال الماتة. انكسر قلبى؛ هوت نظراتى تبحث عن أرض حارتنا. نبت من خلف الهديم المواجه رأس سرعان ما تبينت فيه رأس أبى؛ أخذ الرأس يعلو على رقبة؛ والرقبة تعلو على كتفين مقفعين ليظهر صدر البلة الصفراء محاطا بذراعين تحتضنان لفة كبيرة من ورق شكاثر الأسمنت تطل منها أوراق خضراء لعلها من شجر الموز أو الخروج. عندما اكتملت قامة أبى فوق سنام الهديم صار بإمكانى - فى وقفتى فى شبك الطابق الرابع - أن أصفحه؛ بل صار بإمكانه أن يذلف داخل من الشباك. ميلت جذعى كله ناظرا فى الأرض أبحث عن الباب الذى خرج منه؛ فإذا الهديم قد أكل مساحة الحارة وامتدت الأحجار وقطع الطوب إلى عتبة بيتنا من الداخل فحمدت الله أن أمى لم تر هذا وحمدت لها رجاحة عقلها وإصرارها على ضرورة الرحيل فى لحظة ملهمة. اقترب أبى كثيرا من الشباك فأنخفض قليلا. رفع ذراعيه الطويلتين إلى أعلى باللفة؛ فمددت ذراعى عن آخرهما وتلففتها منه فى حرص شديد فإذا هى كما توقعت لفة سمك طازج سخى شهى؛ بلطى ويورى ويياض ونديس. قال بعد أن اطمأن إلى سلامة وصول اللفة، فى فرح طفولى بهيج:

- «ورينى شطارتك بقى يا حسن! افكر أمك بتشويه ازاي؟ زى ما كانت بتعمل بالضبط! عمل! مش باقول لك البلد لسه فيها ناس؟ لقيت تلاته من زمائلى مارضوش يهاجروا! فرحت بيهم خلقت طلاق تلاتة لاعزمهم على الغدا!! ساعة ولا ساعتين تلاته بالكثير وحينجى نتغدى! إسمع! إسلق لنا شوية رز! ضرورى تكون بتعرف! يلا يا بو على ما تضيعش وقت!»

وقفل عاندا يتسلق الهديم يتعثر فى نتوءات صلبة. فرحت بوجود شئ انشغل فيه. جعلت أستعيد منظر أمى وهى تنظف السمك جيدا تشق بطنه تستخرج أمعاءه تحتفظ بالبطارخ تحشو البطن بخلطة

الثوم والحباش تشعل النار تحت قطعة الصاج العريضة حتى تلتهب ثم تقمس السمك فى الخضالة وتضعه فوق اللهب. قمت مثلها بتفنية الأرز وغسله فلوحت حقة منه فى السمن ثم أضفت البقية وزودته بلاء وخفضت شعله النار تحته وانصرفت إلى شوى السمك..

فرشت طبق الغرف الكبير بالورق الأخضر، رصمت فوقه السمك المشوى فى منظر بيع. كان المطبخ ملتصقا بلكون صغير محتقن يطل على منور البيت؛ فيصنع مع بلكون الجيران المواجه تقابلا أيضا حميما. دخلته؛ ارتكنت بمرفقى على حافة البلكون المبنية بالطوب اللغقق بالأسمنت. تذكرت زوجة جارنا الطيبة أم الفت وهى تنشر غسيلها فوق هذه الحبال التى لا تزال ممتدة حول بلكونهم هذا؛ وكيف كان يحلولى استراق النظر من المطبخ إلى جسمها البض وأفخاذها وأردافها المثلثة وقد التصقت عليها الثياب المبلولة بماء الغسيل. أين تراها الآن قد هاجرت بولادها وزوجها العجوز الذى يعمل كناسا فى البلدية؟ أتراها تتحول إلى عاهرة فى بلاد الناس والغربة؟ طوال سنى جبرتها لم نعرف لها أهلا ولا بلدا فإين تكون قد ذهبت وتركت كل شبائيكها مفتوحة يحيط بها الهديم من ثلاث جهات؟ أصبح بلكونها مزرعة للقط الضالة تتعارك فى شراسة وجلبة هائلة..

دقت الساعة فى مذياع مجهول المكان وأهن الصوت ثم انبعثت موسيقى نشرة أخبار الخامسة ثم ما لبثت أن اضمحلت تماما. كل هذا الوقت مضى ولم يأت الضيوف بعد؟ حملت طبق السمك؛ وضعتة على حافة البلكون. خيم على المدينة سكون خرافى عميق ما أن أدركته حتى اننفع القصف فاستمر بغير انقطاع لمدة طويلة ارتفع إلى نزوة كثيفة ثم كف تماما لمدة طويلة جدا. مضيت نحو الشباك أستطلع قدوم الضيوف. جابهنى الدمار تسطع فوقه الشمس المحمرة؛ ليس ثمة من بشر على الإطلاق. إذا بقلبي يسقط فى أثر دوى هائل خلف ظهرى ارتجت له الأرض لكنه لم يكن قصفا. استدرت فرعا وقد نشف ريقى غاضت الدماء فى عروقى؛ إنه صوت سقوط شئ ثقل على أرض المنور. توقعت أن يكون طبق السمك قد اختل توازنه فسقط. انبعثت أجرى إلى البلكون. وجنت الطبق كما هو فى مكانه؛ وطاربور من القلط يقعى متحفزا فى مواجهته على حافة البلكون. نظرت فى أرض المنور؛ رأيت قطة سمينة مجندلة على الأرض فاقدة الحياة رافعة أرجلها إلى أعلى؛ فعرفت أنها حاولت القفز من بلكون جارتنا إلى طبق السمك فلم تقو على طمع كل هذه المسافة فسقطت فى الفراغ مهشمة الرأس. عدت إلى الشباك انتظر. إن

هي إلا دقائق حتى هزني ثانية بنفس القوة: فاندفعت أجرى؛ فإذا بقطة أخرى حاولت نفس المحاولة فلقيت نفس المصير. ماكدت أعود إلى الشباك واستقر في وقفتي حتى دوى الهيد مرة ثالثة؛ فلم أتحرك؛ ثم رابعة؛ فخامسة، فسادسة. في المرة السابعة قررت نقل السمك إلى داخل المطبخ. وجدت طابور القلط مجددا كله على أرض المنور فاقد الحركة؛ وثمة طابور آخر يتهايا قايما يتسلل من داخل شقة الجارة المهاجرة. وكان القلق يرتفع في داخلي يندى رأسي بمطارق حادة؛ وثمة رائحة حريفة تقبل من مكان ما منذ ساعات مضت فتطبق على صدرى تصييني بالكثبة والزعج القاتل؛ رائحة شواء هي الأخرى؛ شواء جلد بشرى يحترق. الشمس في الخلاء قد اصفرت ثم شحبت؛ ورائحة الاحتراق قد سكنت كل شعرة في أنفى. شعرت أن البيت يضيق حولى تتقارب جدرانه تكاد تسحق عظامى بينها. بحثت عن صندل؛ وضعت قدمى فيه على عجل. نزلت. خرجت بصعوبة من باب الشارع الذى كان الهديم يزحف عليه شيئا فشيئا حتى كاد يسده تماما. تسلفت الهديم؛ مضيت فوقه؛ هبطت من الجانب الآخر. بحثت عن الشارع الموصل إلى بوفيه «سوكا» حيث يتجمع عمال السكة الحديد؛ عجز رأسى عن استعادة الخريطة القديمة لكننى مشيت فى كثير من المنعرجات؛ والرائحة الكريهة تتعاظم. اصطدمت بجثة متفحمة تماما؛ على مبعده أمتار منها تعثرت فى جثة أخرى سيحتها قنابل النابالم فبدت كالبيض المقلى النازل لتوه عن النار يطش فى الدسم. أدت برصرى عنها بسرعة فصدمنى منظر جثة ثالثة تكورت على نفسها شوهاى فى حفرة عميقة. على مقربة منها أشلاء مبعثرة على مساحات متباعدة. بقلب متهرئ صرت أنحنى على كل شلو من الأشلاء أتفحصه بعين ثاقبة هالعة. كانت هي الأخرى تكاد تتحلل؛ وصوت أبى يرن فى أذنى: «أقول هو يطلع مش هو! ومش هو يمكن يكون هو!». اختلطت عيني فردة حذاء مرمية إلى بعيد؛ جريت نحوها؛ ورفعتها؛ إنها تشبه حذاء أبى. أرعدت السماء فانبطحت أرضا وطارت فردة الحذاء وامتلات الدنيا كلها بالغبار والدخان. ما إن سكوت صوت القصف حتى قمت مسرعا أجرى نحو فردة الحذاء يحدونى الأمل فى التعرف عليها جيدا. ثم أخذت أجرى بالقصى سرعة؛ يقضى بى الهديم إلى شوارع مرصوفة، يقضى بى الهديم إلى شوارع مرصوفة، تقضى بى إلى هديم؛ حتى خرجت عن المدينة فى اتجاه الطريق الزراعى. وبعد ساعات طويلة من اللهاث المضنى أفقت على نفسى جالسا فى عربة من عربات الأرياف متجهة إلى بلدة بعلبيج؛ ممسكا فى يدي بفردة حذاء كالحة.

تنطوى على بعد نقدى الواقع الذى نهجر منه، تحمل المفردة اللغوية ذاتها بعض دلالاته. ففى الهجرة من معانى الترك والإعراض والرفض والقطيعة والاضطرار أكثر مما فيها من معانى الخروج والارتحال والبحث. كما أنها ترتبط فى اللغة بالهجرة القانطة التى لا احتمال لها، وبالفواحش الفاضحة، فالهجر قبيح الكلام (كما فى رماء بهاجرات القول أو هواجره)، وحتى بالتخليط والهنذيان. ومن الطريف، واللغة مستودع الاتجاهات الأصلية اللغوية فى أى ثقافة، أن كل مكونات الجذر الثلاثى «هجر» العربية تنطوى على دلالات سلبية من هرج ورج إلى جهر ورجه، وتحتمل فى كل معانيها بعض ما فى الهجرة من سوءات. وإذا ما انتقلنا من اللغة إلى الفعل سنجد أن الهجرة تكون فى أغلب الأحيان استجابة قسرية للعناصر السلبية فى حياة أى مجتمع، من الكوارث الطبيعية والأوبئة والمجاعات إلى اجتياحات الغزاة والحروب الأهلية، ومختلف أشكال القهر والتمييز الطائفى أو الفكرى. ولا نتحدث هنا عن الهجرة فى بعدما الشامل، وإنما عن ظاهرة جزئية فيها هى هجرة المثقفين والكتاب والمعروفة فى تاريخنا الأدبى باسم «المهجرة». وإذا كانت هذه الظاهرة قد اختارت لنفسها أو اختار المجتمع لها هذا الاسم فقد كان لابد لنا من تمحيص دلالات المفردة اللغوية للكشف عما تنطوى عليه من دلالات تحملها إلى أى ظاهرة تتعلق بها؛ لأن هذا المنخل اللغوى هو الذى يكشف لنا عن أن ظاهرة الهجرة تتعلق، فى المقام الأول، بالواقع الذى هاجر الإنسان منه. أكثر من تعلقها بالواقع الذى يتوجه إليه. فالهجرة حكم ضمنى على الواقع المتروك، ولذلك فإن أى دراسة لظاهرة

بين مهجرين تحولات المفهوم والفضاء والدلالة والغاية

لم تكن الهجرة أبدا من الأمور الطبيعية فى حياة الإنسان، لأن المجتمعات الإنسانية دفعت إلى الهجرات دفعا على مر تاريخها الطويل. ففكرة الهجرة ذاتها

المهجر تتطلق بداية من التعرف على اثر الهجرة على إنتاج الكتاب المهاجرين أنفسهم، ولكنها تستهدف أخيرا دراسة اثرها على الواقع الأدبي الأوسع الذي هاجروا منه، وظلوا يتجهون إلى قرائه بعد أن انصغمت عرى علاقتهم المكانية به. فهذا الواقع الأم هو مناط البحث، وهو الهم الذي ينشغل به أى نشاط مهجرى يستحق اهتمام الحركة الأدبية والثقافية .

ومن البداية وحتى نتعرف على حقيقة دلالات المهجر العربى الجديد الذى تنوع فصوله، وتعددت ساحاته، منذ بداية السبعينيات وحتى اليوم، لابد من إقامة نوع من المقارنة أو الحوار الجليلى بين هذا المهجر الجديد وبين أبرز أسلافه المحدثين، أى المهجر المعروف فى تاريخنا الأدبى الحديث منذ العشرينيات برابطته القلمية وعصبته الأنثوسية. فقد كان هذا المهجر الذى تلمست رابطته القلمية، فى نيويورك عام ١٩٢٠، من أبرز إنجازات لبنان فى الثقافة العربية الحديثة، ومن أكثر الحركات الأدبية إسهاما فى تغيير الحساسية الأدبية. فلا يمكن الحديث عن مشروع النهضة الأدبية فى هذا القرن، دون ذكر إسهامات جبران الإبداعية، وكتابات ميخائيل نعيمة النقدية التى جمعها فى (الغريمال) وشارك بها فى تنقية مفاهيم الأدب والنقد فى عصره من كثير من الأغاليط، فضلا عن إسهامات نسيب عريضة، وعبد المسيح حداد، ورشيد أيوب، وأمين الريحانى، وغيرهم من أعضاء الرابطة القلمية فى المهجر الشمالى. وهى رابطة سرعان ما نعمتها «العصبة الأنثوسية» التى تأسست عام ١٩٣٢ فى سان باولو بالمهجر الجنوبى، وترأسها ميشال معروف وشارك فيها إيليا أبو ماضى، ورشيد سليم الخورى، وشفيق

معلوف، وإلياس فرحات، وحبيب مسعود، ونظير زيقون، وغيرهم.

هذا المهجر القديم الذى لا يمكن إغفال دوره، فى تحديث الشعر والنص والنقد، كان له نصيب الأسد فى تأسيس كل المقاهيم الجوهرية التى قامت عليها مدرستا « الديوان » فى العشرينيات، و«أبوللو» فى الثلاثينيات والحركة الرومانسية التى شملت الوطن العربى كله فى هذا الوقت. فقد ساهم المهجر فى تحرير الأدب العربى من كثير من قيود حركة الإحياء، وفى تبديل قوالب التفكير وأنوات التعبير على السواء، وفى الجراة على اللغة وفتح آفاق جديدة أمام الإنسان العربى. ويوظف هذا المهجر القديم كثيرا عن المهجر المعاصر الذى بدأت فصوله فى السبعينيات من هذا القرن، ويعد الضربة القاصمة التى لمت بمراكز الثقافة العربية القديمة فى المشرق، وخاصة فى القاهرة وبيروت وأستمر حتى الآن. وهو اختلاف تسعى هذه الدراسة إلى بلورته، واستقراء دلالاته، من خلال إقامة مقارنة بين المهجرين، تهتم بدوافع الهجرة، وسياقاتها وفضاها ودلالاتها كحالة استعارية تخص بعض الملامح الخفية فى الواقع العربى، أو بعض التنازعات المضمره فيه. وتستهدف هذه المقارنة الكشف عن حقيقة الواقع المهجرى المعاصر، وإد تبث صورته على مرأيا ماضيه القريب من ناحية، والتعرف على جدل البنية الثنائية التى تفت فى عضد مشروع النهضة وتقتره هيكلا من ناحية أخرى. فغاية المقارنة الأولى فى سير جواهر الحاضر والتعرف على أسباب تدهور المشروع التنويرى الذى كانت حركة المهجر القديمة واحدة من تجلياته البارزة. ومن البداية سأعقد مقارنة بين المهجر القديم، والقطاع الإعلامى الواسع فى

المهجر الجديد الذي جعل للإعلام العربي جناحاً مهجرياً بارزاً. قبل الحديث عن مهجر صغير جديد أضر مناقض للمهجر الإعلامي الكبير، ومماثل في التكوين والغايات للمهجر الأول

-١-

انطلقت تجربة المهجر الأولى في أعقاب انفجارات الصحوة القومية التي تمثلت في نهاية الحكم العثماني في المشرق بدخول القوات العربية بمشوق عام ١٩١٨م، وفي ثورة ١٩١٩ في مصر، وثورة العشرين في العراق، وانتفاضة ١٩٢٠ في فلسطين وفي سوريا ولبنان، بعد إعلان الانتداب. وكان السياق الذي انطلقت منه هو سياق مشروع الصحوة القومية، وبداية التحرر، والثورة على الهيمنة الاستعمارية على المنطقة. وتبلور الحلم الشعبي بالتغيير والبحث عن أفق معرفي جديد، والاهتمام بالثقافة، وبداية نضج العقل العربي بعد صدمة مواجهته الأولى مع الغرب. وتأسيس قواعد التجربة الليبرالية العربية الأولى في هذا الوقت. لهذا كله كان الخروج في هذه المرحلة إرادياً، يحده الأمل في التغيير، والرغبة في اكتساب القدرة عليه، ولورة البرنامج القادر على تحقيقه. مما مكن الكاتب من إرفاف أدواته للمعرفة والتبعية لاستيعاب مهم أمته ومطامحها.

أما تجربة المهجر الجديدة فإنها بنت المناخ العربي الموي، الذي أعقب ضربة هزيمة ١٩٦٧ القاسمة، وتخثر المشروع القومي التحرري الكبير، وانحسار الثورة المربية، وتقديم الثورة النضالية للاستيلاء على مكانها، وبداية فرض الهيمنة الأمريكية على المنطقة العربية التي اكتملت فصولها بحرب الخليج، واستحكام سيطرة

القطب العالمي الواحد بعد سقوط سياسة الاستقطابات، ويزورغ ما يسمى بالنظام العالمي الجديد، أو عودة الاستعمار العالمي في شكل جديد، واستفحال خطر النظم القهرية العربية الذي أدى إلى موجات من نزوح المثقفين العرب عن أوطانهم، مدفوعين بقوة المناخ الطارد فيها، والذي تتعقب آلياته القاهرة أصحاب الأقلام الحرة، والمواقف المستقلة، حتى يتم للمؤسسة في تلك الأوطان إحكام قبضتها على العقل القومي، والإجهاز على قدرته على التفكيك الحرس، والرؤية المستقلة. إنها تجربة الخروج للقسري، وينت الرغبة في الحيلولة بين المثقف وهوى الطبيعة بين قرائه، وطرده العناصر التي لاتزال تدعو للتغيير، أو التي لايمكن تمرير المخططات المعانية له في حضورها.

-٢-

لذلك كانت الهجرة الأولى بنت وضوح الرؤية، وتحدد طبيعة الحركة بين الأنا العربية وعندها المستعمر، واحتدام الرغبة في التحرر من سلطة الآخر، وتأسيس مشروع الأنا التحديدي والنهضوي. وكان كل خروج يستهدف إرفاف قدرة العقل القومي على مقاومة المستعمر، وتغيير البنية العقلية القادرة على التحرر منه.

فأصبحت الهجرة الثانية جزءاً من مشروع مناهض يتغيا تخريب الذات العربية، وتمميق الصراعات بينها إلى حد الحروب، وبالتالي إخضاعها لإرادته بما في ذلك إرادة التبعية، وقلب المعايير التي يصبح معها أعداء الأمة السابقين، هم اصداقها الجدد، ورعاتها الصالحون.

للمؤسسة، وتعميق فاعليته ضدها. لأن المؤسسة، في هذا الوقت، كانت هي مؤسسة الآخر التي تنفذ مخططاته الاستعمارية، وتقمع كل أمانى التحرر الوطنية. فأصبح في المهجر الجديد جزءاً من لعبة التعمية ومن المشروع المناهض الذي لا يتحقق إلا بشراء الضمان، واحتواء الرأي الآخر. واستحكام الأزمة بعد حرب الخليج، وما أعقبها من طغوس المهانة العربية التي تستمر حتى اليوم، وتزداد حدة يوماً بعد يوم، يؤكد هذا الإحساس الجديد. وأصبح من أهداف المهجر الجديد الضمرة هي الإجهاد على مصداقية المثقف، والبرهنة على أنه يباع ويشترى بأبخس الأثمان. وأصبحت المؤسسة الاستعمارية القديمة ترتدى الآن أقنعة محلية، تزعم احتكار الاجتهاد الوطني، وتحرّمه على غيرها.

- ٥ -

كانت منابر المهجر القديم من (الفنون) لنسيب عريضة إلى (السائح) لعبد المسيح حداد منابر فردية حرة، تسعى إلى إتاحة المجال للإنتاج الثقافي الفير، وإلى أن تصبح ساحة للحوار بين الرؤى، والتجارب، والمغامرات الإبداعية المختلفة. كانت منابر للتميز والمغايرة، لا يصدر مثلها في العالم العربي في هذا الوقت. فقد كان لها دور الريادة واكتشاف الأصقاع المجهولة. منابر تروم بعث الحياة في أوصال الثقافة العربية الخاملة، وقد ما بها من غث القول وزيف الرؤى. وإذا تذكرنا ما أحدثه «غريبال» ميخائيل نعيمة من ثورة نقدية في العشرينيات، وقد كانت جل مقالاته مما نشر في مجلتي للمهجر المذكورتين، إدركنا أن درس المهجر القديم هو في ضرورة التمييز، واستشراف الأفاق

كان الخروج ابن الرغبة في زيادة فاعلية المثقف، وبالتالي يتسم بالفردية والمشروع الفردي لأن المثقف كان أداة للتغيير، وكان المعبر عن الحلم الجمعي بالأفضل، والممثل الشرعي للأنا القومية في سعيها للتحرر والاستقلال. وكان طليعة القوى الشعبية ومبلور الأمانى والصبوات الوطنية، وكانت حركة المهجر جزءاً من استراتيجيات التحرر الثقافي والوطني على السواء، فأصبح الخروج إشكالياً وملتبساً، وأصبح المثقف هو المعبر غير الشرعي عن كل ماترفضه المؤسسة الحاكمة التي تتذرع بأنها هي المثل الوحيد للأمانى الوطنية، وغير الوطنية ودفعت هذه المؤسسة ممثليها للحاق به في مهجره، وحرمانه من هذا الدور فيه، بصورة أدت إلى وجود مجموعة كبيرة من «المثقفين» العرب بالخارج ليسوا كلهم بالقطع من أصحاب الأقاليم الحرة، والرؤى أو الأفكار المستقلة، فقطاع كبير من «المثقفين» العرب بالخارج أدوات في أيدي نفس المؤسسات التي خلقت المناخ الطارد، الذي دفع بالأخريين إلى الهجرة، بعد تضيق الخناق عليهم في أوطانهم. وهي جزء عضوي في مؤسسة الحكم القمعية، وغطاء لمافيات الفساد المحلي، وحصان طروادة لعودة الاستعمار الجديد.

-٤-

كان الخروج في المهجر القديم جزءاً من المشروع التنويري الفتى لأنه كان ابن التمرد والتغيير وأداة تحرير الأنا من سطوة الآخر. وكان الخروج يتفيا تأسيس مصداقية المثقف وتأكيد تحرره من التبعية

الإبداعية الجديدة. فلو لم يأت المهجريون القدامى برؤى جديدة واكتشافات أدبية جديدة لما استطاعت حركتهم أن تترك الأثر الذي تركته في واقع الثقافة العربية. فأصبحت **منابر المهجر الجديد** مؤسسات صحفية ضخمة مدعومة بأموال النفط، والتوجهات الأمريكية، تردد الرؤى القديمة، وتقيم أغانيم المقولات المخلوطة وأغلب هذه المنابر من النوع الذي كان يمكن أن يصدر في أكثر من قطر عربي، بل وجلها يعبر عن رؤى بعض المؤسسات السياسية أو الثقافية فيه. وقد كشفت كارثة حرب الخليج التي أحكمت أمريكا عبرها قبضتها على المشرق العربي برمته، عن طبيعة كتاب منابر المهجر الجديد المغايرة، فقد انزاق فيها عدد كبير من الكتاب العرب إلى هاوية التبعية، وإخضاع أقلامهم وأفكارهم وأيدلوجياتهم لتقلبات أسعار البع، في بورصة شراء الأقلام والضماير. وقفز البعض الآخر برشاقة البراغيث بين المنابر المتناقضة. بصورة تأكد معها أن كرامة الكلمة العربية وحمايتها من مهانة التردى والتناقض والتبعية، وفقدان الصداقية بالتالي، تكن في استقلاليتهما، وقدرتهما على حماية ذاتها، من تقلبات المؤسسة السياسية وصراعاتها، ومن ضرورة الانقسام بين المسكرات المتطاحنة، والحفاظ على قدرتها النقدية والرؤيوية التي تشكل عبرها قيمتها الضميرية. ومقدرتها على إنقاذ الإنسان العربي، من مهاوى التخبط والبلبلية في متاهات الوعي الزلق، ومبائد الانحطاط والتبعية.

-٦-

استقلت حركة **المهجر القديمة** وضعها في مفترق طرق الثقافات الغربية، إذ عاد نعيم من رواسته في روسيا، لينضم إلى جبرائيل وزملانه القدامى في

السيمفوار الروسي بالناصرية الذين هاجروا إلى أمريكا، وليعقد معهم نوعاً من الزواج بين كل ما استطاعوا فهمه واستيعابه من الثقافتين الروسية والإنجليزية، وتوظيفة في خدمة قضية التجديد، وتوسيع آفاق التجربة الإبداعية في الشعر والنقد والقصة في الأدب العربي. لذلك كان طبيعياً أن يتلقف المثقفون العرب الطليعيين وقتها - وخاصة مدرسة الديوان في مصر - هذه الثمار بشغف وتقدير، فأصبح المهجر الجديد عالة على ما يقدم في الواقع العربي من استقصاءات، يسير وراء صناعات السياسة والثقافة فيه لا أمامهم. وعجز المهجر الجديد عن إحداث ماتركه المهجر القديم من أثر، ناهيك عن تجاوزه. وأصبح همه هو الإجهاد على المنارات الثقافية القليلة، التي مازالت تشع بعض الضوء، وإذكاء نيران الصراع بين قطاعات الثقافة العربية واجتاحتها.

-٧-

انطلق المهجر الجديد من مركز الثقافة العربية الفاعلة بغية التوجه إليه من جديد، وليس غريباً أن معظم أعمال المهجريين الأوائل نشرت في بيروت، حينما كانت مركز النشر العربي، ومحط اهتمام حركة النهضة. واستقبلت بحفاوة بالغة في مصر عندما كانت مصر هي مركز الإشعاع الثقافي العربي، على حين ينطلق المهجر الجديد من سياق استعمار الخلل الذي انتاب بنية الثقافة العربية، بعد ضرب مركزها القديمين: (القاهرة وبيروت)، في عقد السبعينيات العصيب، وإخفاق الأطراف العربية في النهوض بدور هذين المركزين القديمين، فبدون مركز قوي تظل أي حركة ثقافية في الأطراف العربية، مهما كانت أهميتها - كالحركة الأدبية

الحية في المغرب - عاجزة عن التحليق، لانها كالجناح الذي اجثت من جسده.

-A-

بدأ المهجر القديم في سياق البحث عن حساسية أدبية جديدة، وبعد تبلور جمهور جديد من القراء نتيجة الانفجارات التعليمية الكبرى التي أنتجها نظام محمد علي التعليمي الجديد في مصر، وتراكم آثار مدارس البعثات التبشيرية العديدة في سوريا الكبرى. وكان للخروج نوعا من التعميل بلورة هذا التغير الأبي. لأن الخروج للغرب في هذا الوقت كان يتم في سياق تصور إيجابى لغوره الثقافي. ولضروية استيعاب تجربته الحضارية وضمها وإعادة إنتاج نسخة عربية منها على حين جاء المهجر الجديد وسط الضرورات التي تنتاب للثقافة العربية في المرحلة التي تخلصت فيها من الحساسيات الأدبية التقليدية التي كانت تستمد جل مرجعياتها من الثقافة الغربية، وأخذت في تأسيس الحساسيات الجديدة التي تتجذر فيها الأعمال الأدبية في اليراثين الشفوي، والمكتوب، وتستمد مرجعيتها من تقاليدها، ومواضعات ثقافتها وخصوصية رؤاها وتصوراتها. في هذا الوقت بالذات انتابت الضربات المركز لتقسمت مسارات هذه الحساسيات الجديدة، وتبعثر جهودها وإنجازاتها. وعلاوة على ذلك كان الخروج فيه مأساويا، لأنه جاد بعد فقدان للتصور الإيجابى للغرب، وبداية مرحلة من الشكوك المزدوجة، وفقدان الثقة.

-B-

كان خروج المثقف يتوجه إلى فضاء حر يسمح له بالفاعلية، ويتيح له إرهاب قدرته عليها، ويمكنه من

تحصيل المزيد من المعرفة التي تستهدف بلورة السياق الذي يبتقيه. وإفلك كان هذا الفضاء ينطوى على نوع من فتح الوطن على العالم.

فأصبح الخروج وقوعا في أحبولة الهيمنة الإعلامية للأخضر. سواء أكان هذا الآخر هو صاحب الصحيفة النفطية، أو سيدة النظام العالمى الجديد. وبذلك أصبح الخروج نوعا من البقاء في الوطن، أو إنغلاق الوطن للعالم لأن، المؤسسات المسيطرة فيه هي نفسها التي تستخدم المثقف للمهجري. وبهذا تحول الفضاء الحر الذي تعتمد فيه الاجتهادات، إلى فضاء احتوائى، تختلط فيه كل الأوراق، فلا يتبين القارئ، الصالح من الطالح.

-١٠-

كان للمهجر القديم ثرة على التقاليد والمواضعات الأدبية السائدة، وجراة على اللغة، وريط للآداب بالواقع، وإنتاجا معرفيا مغيرا فأصبح للمهجر الجديد تعبيرا عن عودة السلفية، بأكثر أشكالها التعبيرية تخلفا، وتوسيع شقة الخلاف داخل أجنحة الثقافة العربية.



إزاء هذه البنية الثنائية التي تبلورت تحولات المهجر العربي في الخارج، لابد من الوعي بأن هناك أكثر من مهجر معاصر، وقد أقمت تعارضا بين القسم الأكبر من المهجر الجديد، وحركة المهجر الضيقة، لكن هذا التعارض لا ينفي بسبب تعدد المهاجر، وجود قدر لا بأس به من التماثل بين المهجرين، يتحقق في قطاع صغير من المهجر الجديد الذي مازال كتابه من النوع الذي دفعته الظروف

صوت الحرية وحده، لأن الاستقلال الاقتصادي هو دعامة كل استقلال آخر، وهو الضمان لحماية حرية القرار، وحرية الاختيار .

وتتجهز هذه الحركة المجهزية الجديدة ، التي تتشكل بعيداً عن سيطرة المناهج النفطية ، بعدد من الأدوار والنشاطات، وفي مقدمتها الحفاظ على جذوة المغامرة الإبداعية العربية وعلى تالقها ، وريادة خطاها في دروب الحساسيات الجديدة، وفي استقصاءات صابعد الحدافة . وتدعيم مسيرتها صوب الأصفاق المجهولة ، والتجارب والاستقصاءات البكر ، في الدروب التي لم يسمع فيها وقع لأقدام عربية من قبل . والجفاظ على شرف الكلمة وعلى حريتها وحمايتها من التردى والتبعية والهوان ولورة رؤية عربية قادرة على انتزاع مصداقيتها من بين أنياب الوعي الزائف ، وأجهزة إعلامه للشراسة والتابعة ، بل والعميلة في كثير من الأحيان . وإذا ما تمكنت من تحقيق ذلك فستكون سنداً لحرية المغامرة العربية في الداخل ، ولجسارة الكلمة الشريفة . ولحرية المبدع الذي يحافظ على استقلال كلمته ، في الطروف القاسية التي يعيش فيها المبدع العربي ، في جل الاقطار العربية. التي لاتزال تطرد مثغفيها الحقيقيين ولم تتحول بعد إلى مناخ جانِب يستحثهم على العودة .

الخاصة أو العامة إلى الحياة في المهجر، وحافظ في هذا المهجر على جذوة موهبته الإبداعية متقدة، وعمل على تطويرها وتنميتها وتعميق صلتها بالثقافة العربية الأم في أكثر تجلياتها نصجاً وإنفجاً على المغامرات التجريبية الواعدة بالعباء. وتجنب الوقوع في تناقضات الدول العربية التي تقعدوا الولاءات لرقى المؤسسات والأنظمة العربية التضاربية عن صياغة رؤية عربية للعالم، ومن القيام بدورها في تسييد العوامل المشتركة والمجمعة، وتحييد عوامل الانقسام والفرقة والمصالح الذاتية. وانفتاح هذا النوع من المبدعين العرب من كتاب تشكيليين، واستقلالهم المعرفي والضميري هو الذي يمنحهم خصوصيتهم، كحركة ثقافية، في العقد الأخير من القرن العشرين. تتميز باستقلالها عن كل الأنظمة والمؤسسات العربية. وأن يكون المعيار الأول في حكمها على الأشياء هو شرف القصد، وحرية الكاتب، وكرامة الكتابة، التي عرضتها التبعية للمؤسسة لفقدان المصداقية والهوان. فوجود هذه الحركة بعيداً عن أيدي الأنظمة العربية هو فرصتها للانفلات من أسر الوعي الزائف، أو الوعي المقيد والكسبح، وهو الضمان لانطلاقها من قيود كل أشكال الرقابة، بما في ذلك الرقابة الذاتية. وحتى تحافظ على حريتها المطلقة، فإنها تدرك ضرورة أن يكون لها استقلالها الاقتصادي الذي لا يمكن بدونه أن يكون ثمة استقلال، أو احتكام إلى



ثنائية السلطة / المقاومة في أعمال حازم بدوي

ماري تيريز عبد المسيح

اتسمت تكوينات الفن المصري القديم بالسكون وإن كان ذلك لا يعني أنها خلت تماما من الحركة. فتواجهت الحركة بفعل الخطوط والدوائر التي تكررت باتساق في التكوين لتؤدي منظومة متجانسة ومتكاملة ولكنها مغلقة. وكان الحركة فيها تنزع إلى اللاحركة، أو أنها حركة تنوق إلى الثبات. تلك الرؤية البصرية تبعث من ثقل المصري القديم للطبيعة من حوله حيث رأى أن كل تغيير يطرا يحدث وفقا لنمط متكرر، حتى كان التغيير يؤكد الثبات. واقترب ذلك الإدراك الفكري البصري أيضا، بإيديولوجية دينية وسياسية حققت الاستقرار بالامتثال للاتساق التراتبية الهرمية وجاءت الأساطير التي نسجت تلك التصورات التراتبية لتعبر عن التوافق الطبيعي بين رفعة السماوات وخصوبة الأرض. ولكنها في الوقت نفسه أكدت الوهية للملك وبعثية البشر، مما كان له الأثر في خلق نسق فكري متوارث على مدى التاريخ تحولت بموجبها الأسطورة إلى خرافة راسخة في معتقدات العامة. فالأسطورة التي أوجدها المصري لتفسير وجوهه وتنسيق حياته نبتت من جغرافية المكان، ومن ثم أمدته بالآمان الذي يتيح له حرية الحركة فيه والنمو المستقر في إطاره. ولكن تحولت هذه الأسطورة في الأزمنة الغابرة إلى خرافة اكتسبت قوتها من استمراريتها التاريخية واستغلتها الطبقات الحاكمة لقمهر

المصرى . فالمعقيدة التي جاءت عن اختيار حر يبرر الوجود ، تحولت إلى أداة لتفنيهِ . والمعقيدة التي كانت قد قرنت بين راحة المكان وراحة الوجود حيث تتجدد الروح بقدر ما تتغير الطبيعة ، غدت صولجان استبدادى يسلب الفرد حرية . ونظراً لارتباط الفن للمصرى القديم بنسق فكرى متكامل الوجود ، تدهور هذا الفن حينما تعرض المصرى لفزوات فكرية وعقائدية كانت تطمس ملامحه ، وإن كانت لم تقض على استمراريته وأو كان ذلك بشكل محدود .

ويعد انقطاع عن فن التصوير ساد قروننا ، جاءت للحركة التجديدية التي شهدها الفن المصرى فى مطلع القرن العشرين . والمتابع لتطور الفن المصرى ابتداء من محمود سعيد ومحمود مختار وغيرهم من الرواد ومن خلفهم على مدى أربعة أجيال متتالية سوف يلحظ اتجاهًا عامًا لتطوير التقنيات الجمالية التي تؤكد الشخصية المصرية سواء باستدعاء مواضيع شعبية أو باستخلاص تقنيات تشكيلية مستوحاة من الفن الفرعونى أو القبطى أو الإسلامى . وبهذا اختلفت الأساليب الفنية المستخدمة فى هذه الأعمال ، فالقاسم المشترك بينها هو أن الحركة المصرية فيها تنزع نحو السكنى فهي تنتهج السيمتريّة أو التناظر التشكيلى . فى معظم الأحيان - فى محاولة لإيجاد هوية تشكيلية مستقلة تجمع بين الجديد والقديم . وأربما كان أسلوب السيمتريّة فى الفن المصرى القديم الذى يؤكد عنصر للسكنى ، يتفق تماما مع تفسيره لعنصر التجديد فى الحياة الذى يؤكد تكراره ، دوامه وبهويته .

ولكن فى وقتنا الراهن ، هل يصلح هذا الأسلوب التشكيلى الذى تزامن مع بنية فكرية تراتبية لتصوير الصراع الذى يجيش فى أصماق الفنان للمصرى المعاصر ؟ لقد أدرك الفنان حازم بوى (١٩٤٧) هذه الإشكالية وقوامها المتناقض بين الوعى التاريخى والوعى التشكيلى . فالشكل الهرمى بكافة دلالاته السلبية ، مازال يجتذب الفنان المصرى حتى يومنا هذا ، أو كأنه صار نمطا فكريا ترسب فى لا وعيه ، وهو يعوق تحركه فى اتجاه مغاير فعمد حازم بوى فى تكويناته إلى تفكيك هذا الشكل الهرمى . فال موضوع الرئيسى للوحة (الرقصة ١٩٨٢) ، ٣٥ × ٣٥ سم) يدور حول إمكانية تفتيت هذا الشكل الهرمى للقابع فى أمامية اللوحة . ويجلس عند الطرف الأيمن لهذا الهرم مشعشع متشابه ملامحه والموميات الفرعونية ، يمارس طقوسه السحرية التى تستجيب لها سيدتان فى رقصة مجنونة . فهو يشير إليهما بيده وكأنه يحركهما . كعميتين . بخطوط لا مرئية . وقد استسلمت السيدة التى تتوسط الهرم لسحره وانتابها نوبة هستيرية من النشوة المشوبة بالفزع . كما تصلحت نراعاهما فى وضع شبيه بالنضرج فهناك ثنائية تعبيرية متباعدة فى حركاتها تجمع بين الفرح والفزع ، النشوة والالم الابتهاال والابتذال وتكرر تلك الثنائية التعبيرية فى حركة السيدة الأخرى - ربة الثياب - التى تحاول الدخول إلى هذا العالم السحرى / الماجن ولكن تظل إحدى قدميها داخلية والأخرى خارجة . وهى تجمع ما بين التردد والانتقال . وبالرغم من أن أمامية اللوحة تصور حركات انفعالية حادة ، إلا أنها تشكيليا تبدو كأنها لقطة فوتوجرافية تشمل حركة الأشخاص فى ثبات دائم . ويؤكد ذلك الثبات الحائط الضخم الذى يتصطب خلف الهرم شامق الارتقاع حتى يكاد يوصلد كافة المنافذ ، فلا يتبقى سوى شريط ضيق فى أعلى اللوحة يوحي بالسماء . ويظهر شخصان أعلى الحائط يجامدان فى تفقيته . ويبدو الحائط كأنه مركب من مجموعة من الأهرامات والمثلثات المتشابكة فى وضع قائم أو مائل أو مقلوب . والخطوط المائلة

والمنحرفة للمثلثات بمتوابعاتها المختلفة، والتي تتناثر بين طياتها أشلاء القائمين على تفتيت الحائط، هي التي تشكل ديناميكية الحركة في اللوحة. فالحائط الذي يبدو متماسكا في القاع يتهاوى من القمة.

وهيما نتحدث عن خطوط أو مثلثات فلا نقصد بذلك استخدام الفنان للتقسيم الخطية، فلوحاته كلها من الألوان المائية. حيث تتشكل أصلا اللثغات بفعل تفاوت الدرجات اللونية بين الشفافية والعتمة التي تخضع لمؤثرات ضوئية مجهولة المصدر.

وبالرغم من تسلسل المصدر الضوئي من الجانب الأيمن للوحة، تصدر الحركة من الجانب الأيسر المعتم، حيث تتضارب فيه الطبقات اللونية لتشكل زوايا حادة توحى بتدرج الأشكال الهرمية إلى أسفل.

فالمساحات الحساسة جسدت عالما حافلا بثنائياته المتباينة، تلك الثنائيات تجمع بين استبداد الماضي وهشاشته وفاعلية الحاضر ولحظيته. فلقد زلزل الهرم وهناك مساح لتقويض البناء الذي جسد السكون والثبات. فنحن بصدد عالم يسعى إلى إيجاد توازن بين الثابت والمتغير لا تجسده سوى لوحة تبين التفاعل الدائم بين ديناميكية الحركة والسكون.

ويعد إسهام هازم بدوي الرئيسي في مجال التصوير بالألوان المائية هو اعتماده على البنية الثنائية للحركة والسكون. فقد أبرز لنا كيفية اختراق كل عنصر بصري على طاقة محركة وأخرى جامدة.

ويتشكل نسج لوحاته من التفاعل بين كافة العناصر وثنائياتها. ومن ثم تنفقد تكويناته إلى محور ثابت للوحة ولكنها تدعو المتلقي إلى أن يجول ببصره ليكتشف في كل مرة نقطة بدء جديدة. فالفنان لا يملئ منظورا بعينه ولكنه يتيح للمتلقى تشكيل منظوره الخاص. والتحرر البصري بدوره، يدعو إلى الانطلاق الفكري، فلا تتحد العناصر بتفسيرات أحادية.

وقد أجاد الفنان تنويع التفاعل بين الحركة والسكون بأساليب مختلفة. فقد تميزت أعماله بسوي باستخدامه للتأثير التماثلي Stroboscopic effect الذي ينجم عن تكرار الشكل الواحد في مواقع وأوضاع متعاقبة. ويمثل لنا ذلك الأسلوب في لوحة للشفعة (١٩٨٨)، ٥٠ x ٥٠ سم) فيتوسط التكوين مائدة ممتدة، تتلاقى خطوطها لتبدي هرمية الشكل. وتجتمع تحت المائدة جماعة يبدو أنها بصدد تدبير مؤامرة تقتض معالها على سطح المائدة. فالأصابع المجسمة تسحق ما تبقى من أشلاء بشرية ونرى ضحايا المؤامرة في الخلفية، ومع ذلك تأتي أحوالهم أكبر من أحجام المتأمرين القابعين أسفل المائدة في أمامية اللوحة. وتكرار الأشكال في أمامية اللوحة أو خلفيتها يحدث تأثيرا تعاقبيا.

فضحايا المؤامرة يتماثلون في الشكل، فقد شملهم كرب مشترك وهم يتحركون معا صوب اتجاه بعينه دون أن يدركوا الطريق. فالفردي منهم يمثل الجماعة والجماعة تعبر عن الفرد، فهم بمثابة تقطيع هائم ضلله من اقتاده. وعلى اليمين يقف شكل في الاتجاه العكسي يحدد حركة الجماعة المنخلفة بثباته ولكنه يمثل نقطة الثبات / السكون لبورائها الدائم. فحينما ننظر إلى الأفراد كجماعة تبدو متحركة ولكن حين النظر إليهم فرادى بشكل متقطع تتوقف حركتهم. فيؤكد لنا مرة أخرى أن الشكل المتحرك لا يتحقق بمجرد رسم الأعضاء المتحركة، بل يتجسد لنا عبر تعاقب الخطوط المتعاقبة في الأعضاء

والزوايا المنحرفة عبر المفاصل والانكسارات الضوئية التي تتساقط على عناصر اللوحة لتكسيبها إيقاعا سريعا . فالفنان يدمج المتلقي في عالم لوحته بالأعيان البصرية، فيتشكل مفهوم المتلقي للواقع تشكلا بصريا ينفذ به إلى بواطن الأمور . فاستخدام الشكل العارى هنا يعبر عن مكتون الذات عبر إيماءات الجسد وتقليصاته . فالقدرات التعبيرية للجسد قد تلوق تعبيرات الوجه لما يحتويه من طاقات تنم عن القوة والوهن في آن . فالجسد هو سبيل النفس للانطلاق لذا فهو أول ما يمتن من قبل السلطة . فتفاصيل الجسد هنا تعزى نوازع النفس التي تنوق إلى الحرية الفردية ولكن يكبح جماع فريديتها امتثالها بخطوط / بخطوات الجماعة التي لا مناص من تكرارها .

ودائما ما يتشكل عنصر الحركة في الشخصيات التي تمثل الجماعة المقهورة ، بينما يتجسد السكون في جماعة القاهرين . فالقاهر يمثل جمود السلطة وثباتها بينما يختلج المقهور قلق دائم يدفعه إما إلى تقويض ما هو قائم (الرقصة) أو يجعله يذعن للاقتياد (اللائحة) ولا نميز القاهر من المقهور عبر الملامح التشكيلية النمطية المتقابلة التي تعودنا أن نراها في اللوحات التي يطلق عليها . واقعية، فاشكل هنا (كما هو في واقع الحياة) دلالة تبع للقرى الطبيعية الكامنة فيه ولموراث الاجتماعية والتاريخية التي تحرك ديناميكيته . فالظاهر الخارجى ينتج عن التغيرات الداخلية التي تطرا عليه فتؤثر فيه .

بل إن التغيرات البصرية التي تطرا على أحد الأشكال قد تمتد لتؤثر على ما يحيط بها . ويتجلى لنا ذلك في لوحة **المولد** (١٩٩٢، ٧٢ سم × ٥٦ سم) . حيث يتحد الفارس بالحيوان الذي يمتطيه ليكونا وحدة تشكيلية واحدة . والتآلف بين الفارس ودايته لا يقتصر على التماثل اللوني، بل هناك تجانس في تكوينهما . فاستقامة ظهر الفارس ترادف استقامة الساقين الأماميين للحيوان والفارسان يمثلان صورة ساخرة لحطوى فرسان المولد بكافة دلالاتها التاريخية . فلمسات اللون الأحمر المتناثرة هنا وهناك تحمل أطراف تاريخ قد ولى، لا يتبقى منه سوى بقايا من اثاثات القصور التي تشكل إطارا زخرفيا على يمين التكوين ويساره ، أو بالأحرى سجاجا حبيبا يسجن بداخله القاهر والمقهور . ويشترك في الجو الاحتفائي هذا ، جماعة تحتشد في أمامية اللوحة (أسفل الفرسان) وتكتسى وجوها بألحى والأوشحة . وهي ترتج في ذهول . وهنا أيضا يجسد القاهر (الفرسان) عنصر السكون في اللوحة، بينما تتصاعد الحركة بين جماعة للمقهورين (أسفل الفرسان) . فبالرغم من أن كل فرد منهم على حدة يبدو ثابتا في الوضع الذي يتخذه، إلا أن تمايل التشكيلات البيضاوية في الوجوه والانحناءات الخطوط في الأجساد المشحونة بالأغنية الثقيلة، توحى بالكل الصخري المتساقطة . وهناك تباين شعورى بين الأسبياد (الفرسان) من الأعلى والعمامة التي تلتزم القاع . فالتجهم الذي يكسو الوجه الثانى من الجهة اليسرى في أمامية اللوحة، يقابله التطلع والثقة المرتسمان على وجه الفارس الأيسر أما الوجوه التي يرسم على الملتصق الذي يتصدر الجماعة من الجهة اليمنى فتقابلها الجسارة والانزعاج الذي يتحلى بهما . الفارس الأيمن . فالإحراج البصرى للتباين الشعورى بين الأشكال هو الذي يوضح مكانتها الاجتماعية وما في ذلك من خلفية تاريخية وثقافية (تجسد في الزى والمظهر) قد ساهمت في التأكيد على التفاوت بين المجموعتين : العليا والسفلى . وحيث أن صياغة الأشكال تاتى وفقا لمكوناتها الطبيعية والتاريخية فإن ذلك يفسر لنا ميل الفنان لتجسيم بعض الأعضاء وتصغير الأخرى . فالعنصر الرئيسى

الذى يُجسد الشكل فى لوحة صور لم تنظر لزعيم (١٩٩١ × ٧٠ × ٥٥ سم) هو جبروته المتمثل فى قبضة يده، التى تشغل ثلث اللوحة الأسفل لتتصدر أمامية اللوحة. أما الرأس فبالرغم من أنه يتصطب عالياً ، محتاحا الأفق فى علانيته ، فهو يبدو صغيراً متضاملاً كلما ارتفع إلى أعلى حتى يكاد يتلاشى فى الفضاء بخيالاته. أما صدره فيتوجه احمراراً بالعظمة ، وأما ساعده ونزاعه فتنتفخ بقوة للعضلية. والخطوط الدائرية التى تروج بها عضلات صدره ونزاعيه تمثل القوى المحركة / الديناميكية، التى تهب ساعديه قوة الردع وقبضته صلابة الصمود. تلك هى صورة الزعيم التى تتوسط التكوين. أما صورته اليسرى فيمتلئ، فيها صدره بالهواء ولا يبرز من يديه سوى أصابعه المحتكمة على الفراغ. بينما يأتى وجهه مطووس الملامح وله مقلتان بلا عينين تبصران والصورة اليمنى تجسد نوازعه الشريرة. ويأتى تصوير ملامحه وأعضائه بأسلوب حسى يؤكد نويته التى تتناقض والصورة الأخرى التى رسمها الزعيم لنفسه فى الصورتين السالفتين . وكان حقيقته البشرية السلبية تطل برأسها من وراء الحائط الوهمى الذى أقامه بينه وبين البشر.

وإن كان البناء التشكلى فى الزعيم تكثر به الخطوط الدائرية والاقواس التى تجسد قوته الفعلية (فيما عدا الزوايا الحادة بالوجه التى تبرز القسوة)، فلوحة ثلاثة أشكال إنسانية (١٩٩٣ ، ٤١ × ٣٣ سم) تجمع ما بين المثلث والدائرة . فنحن هنا بصدد تكوين ثلاثى أيضاً ولكن دون أن تحده الفواصل، بلطما الحال فى لوحة الزعيم . فالتكوين يجمع ثلاثة أطر فى إطار . وفى هذه اللوحة استخدام جديد للتأثير التماثلي حيث يؤدى تعاقب الأشكال هنا إلى الإيحاء بمركبة دائرية. فكل رأس يدور حول نفسه كما يدور مع الرويس الأخرى، بينما يظل الجزء النصفى من الجسد ثابتاً. وتتشابه الوجوه فى أن لكل رأس وجهين : أحدهما مقلع تماماً (للكف عن الكلام والبصر)، والأخر، يعارض أن يبصر ويتكلم من وراء القناع، وبينما يتجه الوجه المثلث بزاوية الذن الحادة إلى أسفل، يتجه الوجه الذى يجاهد للإبصار نحو الأمام فى اتجاه مغاير للوجه المثلث. فالتماثل بين المثلث والمبصر يجعلنا نتتبع الوجوه فى ثنائيتها دون أن يلغى أحدهما الآخر.

وربما تكون ثنائيات الوجه الواحد قد نهبت الفنان إلى ثنائية الذكر والأنثى التى تناولها بمعالجات مختلفة فى معرضه الأخير (قاعة الأوبرا، سبتمبر ١٩٩٣).

ففى لوحة رجل وامرأة (١٩٩١ ، ٣٥ × ٣٥ سم) هناك صورة نصفية لذكر وأنثى (ربما تكون صورة ساهرة لصور المرس التقليدية). يقف الرجل خلف أنثاه صامداً بزياء كتفيه ونزاعيه الحادة. ويأتى تكوينه أكثر تسطيحاً واستطالة ، معبراً عن الضغط الداخلى الذى يؤثره والذى يترافق لنا أكثر تفصيلاً عبر أصابعه الطويلة الملتفة حول صدر الأنثى ، وهو وضع يدل على الانسجام/ الفهر الجنسي وهى ثنائية تتكرر فى كافة أعمال يدرى بل إن هذه الثنائية تتراعى لنا فى كافة تفاصيل الوجه. فعينا الذكر تنظران للأنتى ويعيدا عنها، ورأسه يدور فى اتجاهين عكسيين، موجياً بثنائية الانفعال/ التردد المتلازمين فى أعمال أخرى (الرقصة) على سبيل المثال . أما الشكل الأنتى فتجسده الخطوط المنحنية والدائرية، يبدو جسدها كتلة تكاد تهوى دون قبضة الذكر. أما عيناها اللتان تحيطان فى الفراغ ، وانفها الذى اتسعت فحفتاه، وفيهما وقد اشتغل ، فكلها تعبيرات تدل على العذاب / الاشيق.

وبينما تتجه حركة الفكر إلى الأمام تتجه حركة الأنتى إلى الخلف، ويجسد هذا التحرك الأمامى / الخلفى صراعاً لا يمكننا التلذذ من مصدر القوة الدافعة / الكالجة له. فالوضع للتشابك الذى يبدو فيه الزوجان ، والذى يميل الأغلبية إلى تعريفه بالاتحاد الدائم بين الفكر والأنتى، إنما ينطوى على صراع دائم، يستحيل الجزم بمصدره ، بل إنه فى واقع الأمر يشكل نسيج العلاقة بينهما.

لقد سمى حازم بوعلى إلى تجديد الإدراك الفكرى للعلاقات الإنسانية بإيجاد صياغة جديدة للمحرك البصرى . فهو لم يستحدث رموزاً تنطوى على دلالات بعينها، بل أشرك المتلقى فى فعل بصرى متكامل، فإدراكه لثنائية الحركة والسكون فى كافة الأشكال، وتلازم الشفافية والقتامة ، الحسى والخيالى، وثبوت مصدر الضوء وغيبابه، قد أسهم فى بناء التكوين المفتوح على عكس التكوينات المغلقة التى سادت الفن المصرى قديماً وحديثاً.

هذا التكوين المفتوح الذى لا يفرض منظوراً أحادياً على المتلقى يتيح له أن يبدأ أينما شاء وينتهى حيثما أراد . فالشكل الواحد تتعدد إمكانات رؤيته مثلاً تعددت العوامل التى قامت بصياغته. فالشكل ، أو الدرك الحسى بعامه، يتكون بفعل المؤثرات البيئية ، طبيعية كانت أو اجتماعية ، جغرافية كانت أو تاريخية. فلمسات فرشاة الفنان هنا. قد حركها إدراكه بثنائية السلطة والمقاومة التى تتربس فى الوعى واللا وعى المصرى حتى أنها تفلتت كافة أشكاله. وبينما يجيد الفنان صياغة الشكل ، فذلك لأنه استطاع أن يلمس مضمونه.

السيرة الذاتية للفنان.

- بكالوريوس للذمت من كلية الفنون التطبيقية بالقاهرة ١٩٧٤

- تدرب على الرسم والتصوير بفقره ١٩٨٤ - ١٩٨٨ .

- اشترك فى كل المعارض العامة التى أقيمت بالقاهرة ١٩٨٢ - ١٩٩٢

- شارك فى المعارض الجماعية التالية:

- نقابة الفنانين التشكيليين ١٩٨٨

- أتيليه القاهرة ١٩٨٩

- الهند ١٩٩٢

- رشمته أرويسلاً شيرينج عن هيئة العلاقات الدبلوماسية بلاتانيا للعرض فى بون ١٩٩١ وفر انكفورت ١٩٩٢.

كما أقامت له معرضه الأخير بالقاهرة ١٩٩٢.

مارى تريبز عبد المسيح

ثنائية السلطة / المقاومة فى أعمال الفنان حازم بدوى



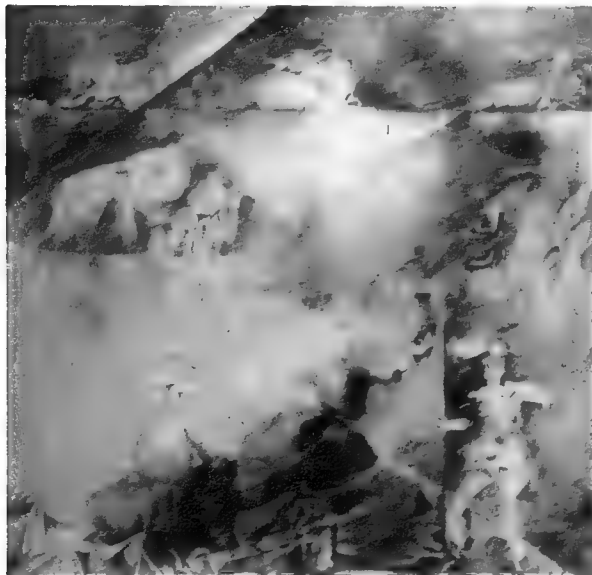
المائة



وهن القوة



رجل وامرأة



الراحة



المولد

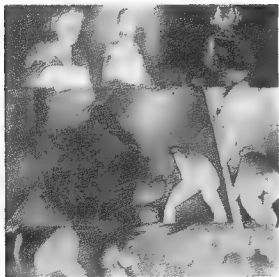
+



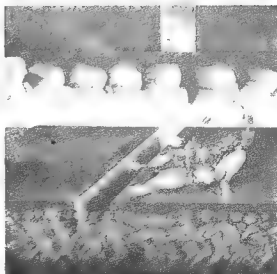
ثلاثة وجوه



الصبيحة



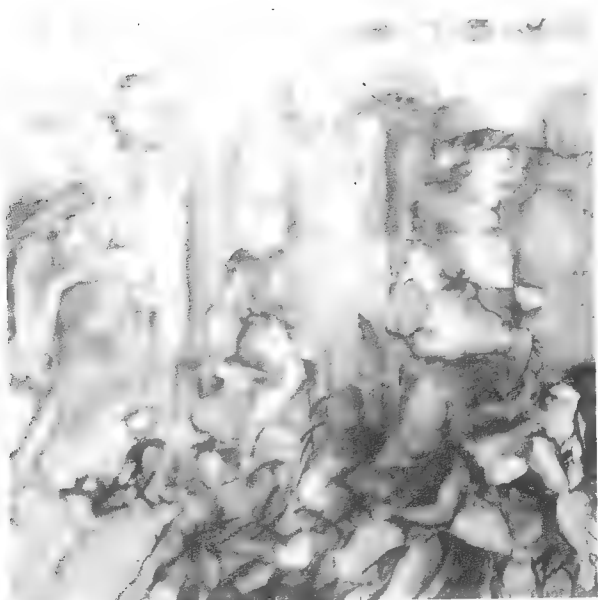
دوائر المعبد



المؤامرة



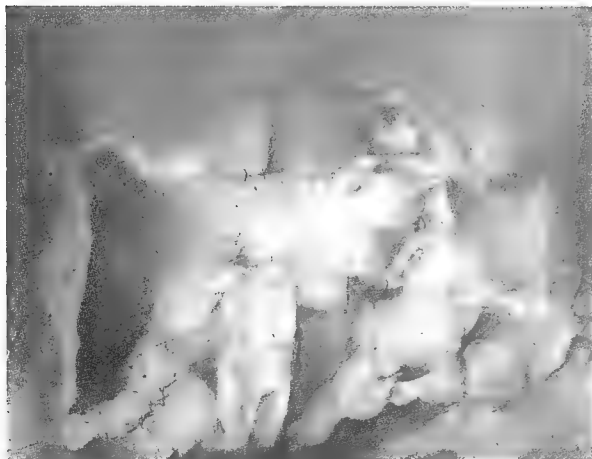
صورة لم تنشر للزعيه



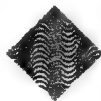
عمید فیرایر



نکوی



عرالس



المنزل الغريب

دخلتُ إلى منزلي
 لم أكنُ مضطناً
 الأثاثُ الأليفُ اختفى كلُّهُ
 والمراجيحُ مصفوفةٌ ككراسي العزاءاتِ
 تهتز في كل ركنٍ
 وأهلي يميلون مع ميلها كيف مالت
 سكارى أجلاًه
 أذرعهم ساقطاتُ على الجانبين
 ويشغلهم عن وقوفى نبول العيونِ
 ويشغلهم عن ذهولي، انذهالُ

البقى؟ الأمضى؟ الطريدهم؟
ثم الأمسهم في حنان الممرض؟
ثم أنزوى باكياً عالمي كله؟
ثم أنتدير أرجوحة أنكؤم فيها
كما يفعلون جميعاً، وأمضى إلى حيث تمضى حبالى
والقى ذراعى على جانبى فى استكانة ميتٍ
يحقق فى نجمة لا تُنالُ

وما كان سحرأ اتاهم نياماً
ولا هو نوم وما هم بموتى
ولكنهم ميلُ الوقت قاماتهم ثم مالوا

أبى ، أخوتى، كل أهلى
إذا الأمل أنتم، سابكى طويلاً!
وإن خدعتنى عيونى وكنتم سواكم
وكنتم بعيدين عن كل هذا
تعالوا!

دعمان

فبراير ١٩٩٤

الفلأطون أمثلة اسمها أمثلة الكهف يعبر بها عن رأيه في المعرفة الإنسانية وتدور على أن ثمة أفراد وضعوا في كهف منذ الطفولة، وأوثقوا بسلاسل فلا يستطيعون فككاً، وأدبرت وجوههم إلى داخل الكهف فلم يعد في إمكانهم الرؤية إلا أمامهم فيرون على الجدار ضوء نار وأشباح أشخاص وأشياء فيتوهمون أن العلم الحق معرفة الأشباح. فإذا أطلقنا أحدهم فإنه يضييق من ألهم ويرى الأشخاص والأشياء على حقيقتها.

وهنا ثمة سؤال لابد أن يثار:

لماذا اختار **الفلأطون** أمثلة الكهف وليس أمثلة أخرى؟

أغلب الظن أن هذه الأمثلة ترمز إلى الإنسان البدائي الذي اعتاد أن يحيا في كهف محتمياً فيه من الحيوانات المفترسة، ولما يعجز عن مواجهتها فإنه يشغل نفسه بتزيين جوانات الكهف برسومات تدور معظمها على حيوانات مفترسة من غير رؤسها متوهماً أنه بذلك يكون قد تخلص منها. بيد أن الحيوانات المفترسة لم تكن هي السبب الوحيد في الذعر الذي ملا قلبه، بل إن الطبيعة أيضاً بما انطوت عليه من برق ورعد، ونقطة مفاجئة من الحياة إلى الموت دفعت الإنسان إلى الإحساس بعدم الأمان.

وثمة أسطورة قديمة تحكي أن أحد الفراعين حلم ذات يوم أن الأرض زلزلت زلزالها فانهارت المنازل على أصحابها، وتصادمت النجوم في السماء ففطت شذراتها الشمس. ثم استيقظ الملك وهو في حالة فرح فاستشار الكهنة والعرفاء وعندها قال أحدهم إنه قد حلم نفس الحلم. ومن هذه اللحظة أصبح لهذا الملك هرم مصنوع

الكهف والدوجما

من كتل حجرية متماسكة ليس في إمكان نار جهنم تدميرها وليس في إمكان فيضان النيل إزابتها. وفي الهرم ^(١) يشعر الملك وأتباعه بالفدء والسلامة ^(٢).

وقد عرفت مصر القديمة عصراً يسمى «عصر الهرم» على الأصالة وهو العصر الذي يبدأ من الأسرة الثالثة حتى الأسرة السادسة. وفي هذا العصر دفن معظم الملوك والملكات في مقابر اتخذت شكل الهرم ^(٣). يقول هيرسيفد «إن الشكل الهرمي لمقبرة الملك له دلالة مقدسة. فالملك يدفن في مكان على هيئة رمز إله الشمس الموجود في قدس الأقداس في معبد الشمس في هليوبوليس. وهو الرمز الذي كان يتجلى منه «إله على هيئة طائر الفينكس» ^(٤). فالهرم، في رأي هيرسيفد، نسخة مكبرة من رمز الشمس الموجود في هليوبوليس، ويلزم من ذلك أن هذا الرمز - وهو حجارة - كان مرمياً في شكله. ولكن ماذا يمثل هذا الرمز؟

أشعة الشمس وهي تنشر نورها على الأرض فيتلاحم ما هو لا مادي مع ما هو مادي. ولكن ثمة نصوص عن الأمراءات تصف الملك وكأنه مساعد إلى السماء على أشعة الشمس، وتقرر أن: السماء قد جعلت أشعة الشمس قوية لكي ترفع تلك إلى السماء.

وأيا كان الأمر فقد أدى الهرم دور الكهف ولكن مع تباين طفيف وهو أن سميت ببناء الكهف مربود إلى إحساس الإنسان البدائي بفقدان الأمان فيما قبل الموت أما الهرم فقد تقمص يسميت: إحساس إنسان ما بعد البدائي بفقدان الأمان فيما بعد الموت. بيد أن كلاً من الكهف والهرم قد نفع الإنسان إلى سد الثغرات الناشئة من عجزه عن فهم العلاقة بين الإنسان والطبيعة بأسلوب

عقلاني وعلمي. ويمجد دخول الإنسان في علاقة مع ما هو فائق للطبيعة ازدادت العلاقة المضوية بين الإنسان والمطلقات. بيد أن المطلقات ليس في إمكانها التعايش سلمياً مع بعضها البعض بحكم أن المطلق واحد بالضرورة. ولهذا فإنه في حالة تحقيق التعايش فإن المطلقات تتوقف عن كونها مطلقات. ومن ثم فإن المطلقات تتصارع من أجل البقاء، وتعي أن البقاء للأصلح على حد تعبير المصطلح الدارويني. بيد أن هذا الصراع يؤديه الإنسان باسم مطلقه ونياية عنه. ولهذا فإن الإنسان عندما يتبنى مطلقاً فإنه يصارع من أجله إلى الحد الذي يكون فيه مهياً لقتل المطلقات الأخرى. وهذا هو ما أسميته «القتل اللاهوتي».

وإذا أدركت مزيداً من الفهم لهذا النوع من القتل تذكر حالة سقراط. لقد اتهم هذا الفيلسوف بأنه ينكر الآلهة ويفسد الشباب، ومن ثم طالب متهموه بإعدامه فأعدم. وثمة حالات عديدة مماثلة لحالة سقراط ولكنني أجتزئ منها حالة واحدة هي حالة الحروب الدينية التي أشعلها الإمبراطور شارل الخامس ضد الأمراء البروتستانت الذين كانوا قد تبنا مطلقاً جديداً وفي الوقت نفسه كانوا تحت سلطان مطلق القديس.

وقد تسأل: ما وجه المماثلة بين المطلقات؟

جوابنا أن وجه المماثلة قائم في اعتقاد المؤمنين أن المصطفية على مطلقهم يشفيهم من «طاعون عدم الإيمان». وما زال الإنسان للعصر مهدداً بهذا الطاعون الذي ينبع من كهف جديدي هو ما أسميته «الكهف التكنولوجي». فكذلك التكنولوجيا يعني استمراء الإنسان في التكنولوجيا بمعنى أن طلبة مشكلة مربود إلى

التكنولوجيا ليس إلا. ومن ثم فإن هذه «التكنولوجيا» تستوجب إبعاد العلاقات الإنسانية برمتها. ومن هذه الزاوية فإن الكهف للتكنولوجيا يمثل الكهف البدائي. في أن سحر التكنولوجيا يمثل سحر الكلمات والرسم، أي أن الإنسان المعاصر أصبح فكره أسير خداع بصري، مُنْع له، أن التكنولوجيا قد تكون هي الحل النهائي لكل مشكلاته. ومن ثم فإن إنسان الكهف للتكنولوجيا يطلق التكنولوجيا متوهماً أن هذه المطلق قد تشفيه من الإحساس بعدم الأمان.

هذا عن الكهف لماذا عن الدوجما؟

يقول أرسطو في كتابه «الميتافيزيقا» إنه بسبب الدهشة يبدأ الناس في الفلسفة: فهم يندهشون أصلاً من المشكلات اليومية ثم يتقدمون رويداً رويداً فيواجهون مشكلات المسائل الكبرى مثل ظواهر القمر والشمس والنجوم ونشأة الكون. والذي يندهش يعرف أنه جاهل. وحيث إنهم يندهشون هروباً من الجهل فإنهم يطلبون العلم للعلم وليس لأنه غاية نفعية^(٦).

ومن هنا يمكن القول بأنه إذا كان الفيلسوف وليد الدهشة، والدهشة هي الشك فالفيلسوف إذن وليد الشك. وفي العصر اليوناني القديم شك بارمنيدس في المعرفة الحسية، وشك أتباع هيرقليطس في المعرفة العقلية، واتخذ السوفسطائيون من تباین المذاهب والعادات تريعة للشك. ثم نشأت مدرسة فلسفية تستند إلى الشك كوسيلة وغاية سُميت «بدراسة الشكية»، والفارقة هنا أن مؤلفات أصحاب هذه المدرسة قد اختفى معظمها ولم يبق إلا النذر القليل. وهذا على الضد من مؤلفات أفلاطون وأرسطو والرواقيين والإبيقوريين التي لم

تندثر. وأشهر فلاسفة مدرسة الشك سكستوس أمبيريكوس. فكرته المورية أن لكل حجة حجة مضادة لها ومساوية لها في القوة والنتيجة امتناع الإنسان عن أن يكون دوجماتيقياً. ويستطرد سكستوس قائلاً إنه إذا كانت «الدوجما» تعني إقرار ما هو غير واضح فليس ثمة مذهب: لأن المذهب، في رأيه، يعني الالتزام بمجموعة من الدوجمات المتسقة فيما بينها ولما بينها وبين الظواهر^(٧).

وإذا كانت الغاية من الشك «سكينة النفس» على حد تعبير سكستوس فإن الدوجما، في هذه الحالة، تلقى ضد هذه السكينة^(٨). وهذا على غير القول الشائع بأن سكينة النفس ملازمة للدوجما.

الدوجما إذن، في معناها الأولي، ضد الشك ومع الالتزام بمذهب. وأبداء من القرن الرابع الميلادي أطلقت الكنيسة لفظ «دوجما» على جملة القرارات التي يلتزمها المؤمن، والتي صدرت عن المجمع المسكوني المسمى. ومعنى ذلك أن الدوجما سلطان وارد من مصدر آخر غير عقل المؤمن. ولهذا فليس أمام المؤمن سوى أحد بديلين: إما أن يقول «أنا أومن لاتعقل» أو يقول «أنا أومن لأنه غير معقول».

ثم تبلور سلطان الدوجما فيما يُسمى بعلم العقيدة وهو في المسيحية علم اللاهوت، وفي الإسلام علم الكلام. ووظيفة كل منهما تحديد مجال الإيمان، بمعنى أنك لا تكون مؤمناً إلا إذا التزمت بهذا المجال. وإن لم تلتزم فانت هرطيق في نظر اللاهوتيين أو كافر في نظر المتكلمين تستحق التأديب كحد أو القتل كحد أقصى.

وفي العصر الحديث عاد الشك في الدوجما ابتداء

هو مخزى مؤلفاته الثلاثة: «نقد العقل الخالص المنطقي» و «نقد العقل العملي» و «نقد الحكم». وقبل وفاته بإحدى عشرة سنة حرر مؤلفه الأخير بعنوان «الدين في حدود العقل وحده» (١٧٩٣). فكرته المحورية تدور على تحرير الدين من النوجما استناداً إلى مبدئه الذي يختزل فيه التنوير في هذه العبارة «كن جريماً في أعمال عقلك»^(١٧). ولما صدر الكتاب وجه إليه الملك الدوجماطيقى فرديريك وليام الثاني رسالة يعرب فيها عن عدم رضاه لرؤيته يشوه في ذلك الكتاب العقيدة المسيحية ويطلب منه الكف عن نشر مثل هذه الأضاليل. وعلى الرغم من أن كائنات كان قد أعلن أن كتاباته في الدين موجهة فقط إلى المفكرين في مجال الفلسفة واللاهوت إلا أنه حاول تبرئة نفسه من التهمة الموجهة إليه في رسالة الملك ولكن بالتواء إذ قال:

«أتعهد بعدم الكتابة أو التعليم في الدين، سواء الدين الموحى أو الدين الطبيعي، وسواء في المحاضرات أو في المؤلفات، أتعهد بذلك بصفتي تابعاً جد أمين لجلالة الملك». وقال في ' بعد إنه تعمد وضع هذا التحفظ لأنه أراد أن يؤقت تعهد بحياة الملك. وبالفعل بعد وفاة الملك استأنف كائنات الكتابة في المسائل الدينية^(١٨).

هذه هي النوجما. وهذه هي قصتها فهل ثمة علاقة بين الدوجما والكهنة؟ واضح من عرضنا لتاريخ كل من مفهومي الكهنة والدوجما أن ثمة علاقة عضوية بينهما. وإذا كان ذلك كذلك فهل يمكن الفكك من هذه العلاقة المضوية. أو بالأحرى هل يمكن مجازة هذه العلاقة؟

هذه المجازة ممكنة إذا انتفتت العلة المولدة لكل من

من يكون وديكارت؛ أسس ليكون منطقاً جيداً لأجل تكوين عقل جديد. وهو على قسمين سلبي وإيجابي. ويهمننا هنا القسم السلبي وهو يدور على الكشف عما يسمى بـ «أوهام العقل» وهي أربعة أنواع ويهمننا منها النوع الثاني ويسميه بـ «أوهام الكهنة» وهي ناشئة من الطبيعة الفردية لكل منا. وهذه الطبيعة الفردية هي كهف مماثل لكهف أفلاطون إذ منه ننظر إلى العالم وعليه يتعكس نور الطبيعة فيتخذ لوناً خاصاً، إما طبقاً لطبيعة الفرد وخاصيته، وإما طبقاً لتربيته وحواره مع الآخرين، وإما لخطأه الكتب، وإما طبقاً لسلطة من يوزعهم ويوجب بهم^(١٩). أما ديكارت فإنه يقول «لم أكد أنهى المرحلة الدراسية التي جرت العادة أن يُرفع الطالب في نهايتها إلى مرتبة العلماء حتى غيّرت رأبي تماماً. ذلك لاني وجدت نفسي في ارتباك من الشكوك والأخطاء بدا لي معها أنني لم أجد من محاولاتي التعلم إلا الكشف شيئاً فشيئاً عن جهالتي»^(٢٠). وتأسيساً على هذا الشك انطلق ديكارت باحثاً عن اليقين بتأسيس منهج جديد. ثم جاء هيوم وتابع كلاً من يكون وديكارت في شكهما، ولكنه انصرف في شكه إلى علاقة العلية. فهذه العلاقة هي التي تسمح لنا بالاستدلال بالمطلوب الحاضر على العلة الماضية، وبالعلة الحاضرة على المطلوب المستقبل. ولكن هذه العلاقة، في رأي هيوم، عديمة القيمة إذ هي ليست غريزية ولا هي مكتسبة بالحس وإنما هي عادة عقلية. ولهذا فإن فكرة الضرورة الكامنة في علاقة العلية ليست موجودة في الأشياء وإنما هي موجودة في العقل^(٢١). وتتشكك كائنات بهيوم في هذه المسألة فقال «إن هيوم قد أيقظني من سباتي الدوجماطيقى»، وبدأ في تأسيس فلسفة نقدية تقف ضد الدوجماطيقية. وهذا

الكهف والولوجما. وهذه العلة هي «الإحساس بعدم
الإنسان» على النحو المذكور أنفاً. والعلّة المؤلدة لهذا
الإحساس هي حالة اغتراب الإنسان عن الطبيعة أو
بالألق عن الكون. المطلوب إذن هو إزالة هذا الاغتراب.
وهذه الإزالة ممكنة بفضل غزو الإنسان للفضاء استناداً
إلى الفيزياء النووية. فالفيزياء النووية هي «علم الكون»
حديثاً وهي الفلسفة الطبيعية قديماً. والفارق بين الحديث
والقديم هو فارق كيفي. فالفيزياء الحديثة هي بداية
«تحكم» الإنسان في الكون، وهذا التحكم لم يكن وارداً

في الفيزياء القديمة لأنها انشغلت بالبحث عن أصل
الأشياء. بيد أن هذا التحكم يستلزم تعود الإنسان على
الحياة في الفضاء. وهذا من شأنه أن يحدث تغييراً
جذرياً في الإنسان ينشئ بظهور نوع جديد من الإنسان
يكون في مقدوره تمثيل الكون ذي الأبعاد الأربعة
(الزمكاني الذي تنبأ به أينشتاين). ومن شأن هذا التمثيل
أن يسمح للإنسان برؤية الأحداث قبل أن تقع، ومن ثم
يصبح معقول هو المعقول فيزيول اغتراب الإنسان عن
الكون^(١٤).

الهوامش:

- (١) اللفظ الفرنجي Pyramid مشتق من اللفظ المفرد اليوناني Pyramis وجمعه Pyramides. ولم يُعثر حتى الآن على الاشتقاق في اللغة المصرية ولكن ثمة لفظ في اللغة المصرية هو Per - cm - us ومعناه «الذي يرتفع رأساً».
- (٢) P. Kolosimo. Not of this World, shere Books, London, 1975, P. 236.
- (٣) J. E. S. Edwards, The Pyramids of Egypt, Pelican, 1947, P. 16.
- (٤) J. H. Breasted, The Development of Religion and Thought in Antient Egypt, P. 72.
- (٥) Aristotle, Metaphysics, Book A. 11 - 20.
- (٦) Sextus Empiricus, Selections from the Major Writings. Avatar Book, U. S. A. 1985, PP. 35 - 37.
- (٧) Ibid., P. 35.
- (٨) Bacon, A selection of His Works, The New Organon, New York, 1965, P. 336.
- (٩) Descartes, Discours de la Méthode, Editions de l'université de Manchester, 1941, P. 6.
- (١٠) Hume, A treatise of Human Nature, Oxford, Clarendon Press, 1960, pp. 155 - 172.
- (١١) Kant, An Answer to the Question, What is Aufklarung?
- (١٢) Kant, Religion Within the Limits of Reason Alone, Harper Torchbooks, New York, 1960 P. xxxv.
- (١٣) مراد وهبه، الاغتراب والوعي الكوني، مجلة الفكر المعاصر، المجلد العاشر، العدد الأول، ص ١١٠ - ١١١.



‘أنا بيش’

القنفذ:

لم يفته الكلام عند بابي
ولم يضمنه الصمتُ
مثل قنفذٍ نما وراء السورِ
مثل قنفذٍ
مُرْتبكا
وشائكا
لم يصغ للنصائح التي نمت على الشفاهِ
للطين لم ينحزُ
ولم يلذ بغابة الأزرارِ
ظل مشغولا بكائنات الهبوِ
قائناً كالريم

ليس النيل بقالاً
والبحر ليس صوبة ينمو بها السريدنُ
نافخو الأبواق يعرفون أنه سيمنح الهواء لونه الزاهي
ويسترد ديكه الذي شوى مُرَمَّ الساعاتِ
ريما أغرته زرقه فراح يحصى الموجُ
ريما المقلَّبون أثروا عليه حامضاً
وغيبوا عصاهُ
أحدٌ لم يشته التي في كيسه غابتُ
وأحد لم يدفع السؤال بالسؤال
أو يحركُ أكرةً
وجه المنيع لامع كمكتب الجنرالِ
فمه دبابةُ
وقلبه مستودع للجبرِ
هل يستعمل الفرشاة والمعجونُ
أم بداكن يحكُ
في اللصباح سوف يشتم الذين شايعوا
ويحقن الهواء بالسَّخامِ
هل لتفتد أن يعطو الجدار كى يذكر الصغار بالهنديُّ
لم تكن ملجئ حين قام من غيابه جياً
ولم يكن أباً وقاره سورُ
أو غاره لليقينُ
مثل ملوه يعطو

وظل في سريره يصيدُ
لم يزل يحب كهلةً كلامها ماءً
ولم يزل في الليل يشكم الحصان عندما تناول الهواء ثديها
وعندما تميل كي تقشُر الأطفال في البانيو

تاريخ:

لأطفال يكبرون في الألبوم لم يزل يصب القهوة
الذي مات في صنعاء قبل أن يحظى برتبة العريف
والذي اخترق سيناء ولم يعد بالفنائم
والذي لم يكن مُطعماً ضد الحُصْبَة
رصدته طائرات الشبْح
ويخرته قذائف الأسطول.

حكاية الهندي:

مستبدلاً بتاجه كوفيةً يأتي
(سيالڤ) الزعيمُ
كي يكلم الأشجار عن أصولها
والغيم عن نبع
سينده الفيالق التي في الريح
أو يعانق الأخ العصفور والأخ الحصانَ
لم يكن لديه إلا الشعرُ
عندما خبت في كيسه المياهُ

صهلت وراء لحمه مدافع القاضي

توجع عيني هذه المدنُ
توجع عيني
والسمااء لا تباغُ
هكذا تكلم الهنديُ
خلفه كان المحيط غامضاً
وحوله شعب من الهاموشِ
فانحنى يوصى

بالماء
والهواء

ثم ذاب في الماضي
لكي يعود في نهاية الزمان تاجه شالُ
وأرضه مَحْمِيَّة بالريشِ
ظل شاعراً مُنْتَسِياً للمحورِ
قائداً على احتواء شجره
وحاملاً كالفيل في داخله عنوان لحدهِ
وصوراً لعالم ينهارُ
لم تكن لديه آلة للقتل
أو شمعُ

يرشو به الملاكُ
عندما تتأب الأب الكبير فاستلوه من قميصه

وأعلنوه ملكاً على الذين انقرضوا
وشاهدوا المقبره

الغبار:

لا أحد في البهر
لا أحد في الفرقة
لا أحد في الحمام
من هناك إنني يا محمد
إنه الغبار فقط
والفقايع شعب ينصب الخيام

سبيلت: زعيم الهنود الحمر الذي أجبر على بيع أرضه والاستسلام سنة ١٨٥٤.

لا أبواب لهذا البيت



لا أبواب لهذا البيت، سيدتى، أخبرتك ذات مرة، أن لا أبواب لهذا المكان الذى نحن فيه، أى فرح أن نموت معاً، لا أحد يأتى إلينا، لا أحد يذهب منا، ثم، يتفجر الكابوس اللذيذ ونرى أنفسنا بين الجمهور. كم أحب هذا الهياج الممتع الذى - وجدنا - من بقى فيه، بالهذا المُغرم الشمسى يبذل روحه ومساماته من أجل (بيت) مسكون بأرواح العشاق.. لماذا؟ من أخبره أنك نائمة هناك؟ الشوارع الدكناء أصابت قلبي بشعر الخوف. أنا الذى أعطى جلدك كل ماضيه ونصف أحلامه ولم يسكت عن الحب المجنون، يرداك فى بيت لا أبواب له.

هل تذكرين ما قاله الشاعر عنى؟ اسمعى، وانظرى ما قطعنا من مسافات الحب أيتها الحلوة الهمجية، ها أنا أسمعك عبر عشرة أعوام من الحرب والدموع والطفولة معاً:

تحلم بامرأة لن تطل

لأنك تطرق باب المحال

ستأتيك فى آخر العمر

مزدانة بالجموح الجميل

وبالمستحيل

اتعلّم الليلة - منك - بعد سنتين من اللهو والغباوات والبراءة، كيف اسحب الساحر ، والمحتضر والضمير القديم، إلى جبل من الطمانينة وأخفى نفسى بينهم، أو أخفى جسدى معهم، لم أعد أفهم - يا مولاتى - كيف أفسر أفعالى، تلك مشيئة النسيان، أننى أصبحت خادماً لمستقبل لا أراه.

لا أريد أن أهجر البحر ولا الوطن المزروع فى لحمى، لا أريد أن أفارق أغنية أقول فيها بأننى احببتك ذات صيف، أو جنتت بك ذات شتاء، لا أريد - أيتها الروح الكثيفة الساحرة - أن أقول كيف أموت ولا أحد يعلم سرّك المستحيل معى.

يتحطم عند صخرة الإهانة، أكثر من جبل لا يهان، أى بياض يشتاقي إلى زمانك أيتها المحطمة العذبة؟ صدقيني، لا قسوة فى هذا العالم أكبر من حب مطرود، أنا - يا حلوتى - أقول هادئاً: أن شريعة الغاب أرحم من رجل يطرد من بجوحة إحساس عاصف تعلّم فيه أن يفعل ما يشاء.

بالهذا الرجل السعيد، من أين جاء بلا جواز سفر؟ وكيف سرق الدنيا وما فيها؟ كيف تمكن أن يعطى الف جواز سفر إلى سرب من الطيور الجريحة - هل كنا بين تلك الطيور هل كنا معاً أيتها المسحورة بحبى ولم أفهم كيف ضاع بنا الطريق؟ - من يخدعنى دائماً وأمضى إلى (خديعته) بنفسى؟

والله - ثلاث مرات - تمنيت أن يبقى هذا البيت المخبول بلا أبواب عليه، ولا فراغ يمضى إليه، كنت أريد أن نموت جوعاً أو عطشاً أو حباً، حتى لا أرى فى لحظة انتهائى سوى وجه امرأة كانت ومازالت وستبقى حبيبتى إلى نهايات الزمان، فكيف لا أحب مكاناً لا يفضى إلى مكان، وبيتاً لا ينتهى إلى بيوت؟؟ أنا لا أرى سواها، ومعجزتى، أنها لم تعد ترى فى الدنيا سوى هذا الجالس فوق عرش ماضيها يسأل عن خطأ كان من أعظم ماجرى فى الكرة الأرضية، أى جمال هذا، أن تخطئ وتصنع مملكة من أجمل أخطاء الكون، ثم نراها تكبر؟ ونفهم - فوراً - أن الوصايا التى فرضوها علينا، لم تكن غير عرش من ورق مزورعتيق.

يا سيدة الأغوار، يا أصعب فاجعة بين سعاداتى، يا أسعد لحظة فى دمدى منذ ولادتى، أمنحك الآن بركاتى، أنا الطاعة والخث والنقاء والغيط والنار والعاطفة، أمنحك الحقيقة التى صارت نشيدى وحياتى، وأقول: اليوم، منذ اليوم، وبعد هذا اليوم، وكل يوم، سأحبك يوماً بعد يوم، حتى ينتهى يومى الذى تأمرين به.

هل تأمرين بشئ سيدتى؟

• الشعر من ديوان (طفولة الماء) للشاعر حميد سعيد .

كنت أسأل نفسي دائماً منذ أن عرفت خليل النعيمي، ما العلاقة بين خليل النعيمي الطبيب الجراح، وخليل النعيمي الروائي، وبخاصة أنه جراح ماهر وروائي متميز، أي أنه يبدع في المجالين دون أن يجور أحدهما على الآخر؟ هل لأن بينهما تواشجاً وتماثلاً؟ يبدو أن الأمر كذلك، فما قرأته لخليل النعيمي من روايات قبل هذه الرواية يكاد أن يكون تعبيراً عن قطيعة، وإن يكن مختلفاً من حيث البنية الروائية والنسج السردى عن روايته الأخيرة «القطيعة»، هكذا قرأت القطيعة في روايته «الرجل الذي أكل نفسه» كما قرأتها في روايته «الششى» وقرأتها في روايته «الخلفاء» التي يكاد عنوانها أن يكن تنويهاً على عنوان روايته الأخيرة «القطيعة»، ولهذا تكاد القطيعة بأبعادها ودلالاتها المختلفة النفسية والاجتماعية والايديولوجية فضلاً عن الأسلوبية والبنائية أن تكون رؤية خليل النعيمي للعالم ونصه الأدبي في مواجهة ما هو سائد ومسيطر حوله وداخله، سواء كان واقعاً حياً أو نصوحاً وقيماً أدبية وفكرية. ألا يلتقي في هذا، الجراح الأدبي والفكرى بالجراح الطبيب؟ كلاهما يقطع ويستأصل ما يراه عائقاً دون صحة الجسد وعافيته وتجديده؛ ولكن.. إذا كان الجراح الطبيب يحقق هدفه بقطع هذا الجزء المريض أو ذاك من الجسد الإنساني، فإن الجراح الأدبي الايديولوجي لا يكتفى بالقطع الجزئي، وإنما يسعى إلى تحقيق القطيعة الجذرية الكلية لقيم واذواق ومفاهيم ومواقف ذلك أن القطع في المجال الايديولوجي والذوقي والإبداعي يكون قطيعة أو لا يكون إلا مجرد توفيق وتلفيق أو تجميل وتجميل خادع. على أننا في الحالتين - قطعاً أو قطيعة - نتعامل مع الجسد سواء كان جسداً

من الأنا الذاتى إلى الأنا الموضوعى

قراءة في رواية «القطيعة»* لخليل النعيمي

رواية القطيعة: خليل النعيمي. القاهرة - ١٩٩٢ دار الثقافة الجديدة.
بعد هذا المقال مباشرة فصل من رواية جديدة لم تنشر للروائي خليل النعيمي

فردياً أو مجتمعياً أو كونياً، في تحققه المادى والحسى والعملى، أو كان جسداً معنوياً في تحققه الدلائلى والقيمى . ولهذا سنجد في رواية «القطيعة» الجسد مهيمنا بهذه الاتجاه والأبعاد والأعماق المختلفة، الفردية والمجتمعية والكونية من ناحية، والدالية والقيمية من ناحية أخرى.

ورواية «القطيعة». هي سيرة حياة، فهكذا تبدأ: «أنا خليل النعيمي». إن الذات هي السيرة لا تتخفى وراء شخصية رمزية، أو وراء ضمير متكلم، أو ضمير غائب. بل تجهر بوضوح، وتصريح وتعترف وتتحدى وتتخلى، لكي تقدم رؤيتها الجديدة الصريحة العارية. تقول الرواية على لسان خليل النعيمي في سطورها الأولى: «أخرج. أخرج من البلاد والعباد. أخرج إلى العباد والبلاد. إنه يخرج من البلاد ومن الناس، ليعود إلى الناس أولاً ومن ثم إلى البلاد. على أنه في الحقيقة لا يخرج من، ولا يخرج إلى، وإنما يفرض أساساً على. إنها رواية خروج، رواية قطيعة وانفلاق. «أخرج الفسار والمسار»، إنه يخرج خروج نبى، فالغار والمسار رحلته، ليتناول الكون من أوله - على حد قوله أى ليبدأ كوناً جديداً من حيث هو مع الناس. يبدأ هذا الكون ويشكله بالبحر الداخلى، ولكنه يتجسد في مفردات الكون، مفردات الواقع الخارجى، بكل ملموساته، ومحموساته المباشرة البصرية والشمعية والحسية والسمعية. إنها سيرة حية لحياة. ولكنها أقرب إلى حياة الفن من حياة الحياة. وذلك أنها رغم «الأنساء الذاتية الصريحة» هي رواية فنية أكثر منها سيرة حياة واقعية، وإن كان كل ما فيها واقعي وخشن وحشى في واقعيته.

وهي حكاية بسيطة تجري في هي شعبي هامشي

من أحياء مدينة الحسكة السورية. ففي هذا الحي وكبد خليل النعيمي وعاش السنوات الأولى من طفولته وشبابه. وفي هذا الحي هناك من يملك ويستبد ويستغل وهو ابن الجليوى. فهو يملك الماء، فيملك الناس والسلطة، يملك المدير والمعسكر والمخاتير. ولكن في هذا الحي كذلك هناك الفقراء والجوعى والمأزولون المهانين. إنها ثنائية ضدية طبقية حادة في إطار طبيعية وحشية. ويكسر خليل النعيمي في هذا السياق البشرى الطبيعي. لأن تبين له في البداية غير صديق حميم هو عباس. وعباس هو لص شريف على حد قول خليل نفسه في سيرته. ويعمل عباس عند ابن الجليوى. ولكنه سرعان ما يطرد، لأن عمله وحسب، بل من الحياة نفسها، يقتاله رجال ابن الجليوى لأنه تجاسر فأراد أن ينتقم لكرامته من هذا المستبد ومن رجاله ومن وضعه المهيمن. ويتحرك طوال الرواية في شبكة متداخلة من الأحداث والحكايات والمصامات الصغيرة. ولا يفارقنا أبداً اسم عباس الميث الحي أبداً. إن اسمه ملصق نابض دائماً في نهاية كل فقرة، كل مشهد، كل حكاية، كل ذكرى، كل فكرة، كل محاولة بحث عن عمل، عن لقمة خبز جافة، عن علاقة جسدية، يحاول خليل الالتحاق بالمدرسة أو «المخرسة» كما تسميها الرواية أحياناً. فنحن في المدرسة لانتملك ولا نتكلم، بل نصمت ونخرس ونلتقي صاغرين. يذهب إلى المدرسة حافياً فلا يقبل في البداية. ولكنه في النهاية يصبح واحداً فقيراً من تلاميذها. وتتحرك الرواية بلا حركة، وتتطور بلا تطور. فلا شيء يتحرك في نسق الحياة والعلاقات السائدة. إنما شبكة متصلة من العلاقات مع معارف وأصدقاء يتساقط بعضهم ضحايا مثل عباس، ضحايا الفاقة

والجوع والمسف. ويختلط الواقع بالخيال، الحقيقة بالوهم، ويكرر خلل وسط هذا التشابك المعقد المرفوض شعوريا ليتحول هذا الرفض الشعوري في النهاية إلى رفض فكري راع ينبت ويتجسد في مظاهر سياسية شعبية تهتف باسم «أبي عمارة» [هو خالد بكداش أمين عام الحزب الشيوعي السوري] . إنها إذن مظاهرة يقودها الشيوعيون ضد الوضع الظالم السائد. ويتم التصادم الطبقي الحاد بين المظاهرة ورجال الأمن، وتتغلغل قوة رجال الأمن، وتسيل دماء ويسقط شهداء، ويتمكن خليل من الإفلات هو وبعض صمبه من قبضتهم، ويمضي باحثاً عن الناس الذين يشارك في النضال من أجلهم. وما أشد ما يبتاه الحزن والدهشة عندما يتبين أنهم بعيدون، مشغولون بأسور وتسليحات أخرى صغيرة عابرة وربما بأمل بعيد. وهكذا يبدأ وجدان خليل يدخل مرحلة وعي جديد غامض يتجسد في سؤال جديد: «من أنت خليل النعيمي.. من أنت». لقد بدأت الرواية بيقين هو «أنا خليل النعيمي»، وانتهت بالتساؤل لا عن «أنا» بل عن «أنت»، لقد أصبح الأنا آخر، أصبح الذات موضوعاً للتساؤل!

ولكن هذه الحكاية ليست الرواية. فالرواية هي البناء الفني الشامل للرواية، التي تتشكل من بنية مزدوجة ولغة خاصة. البنية الأولى هي بنية سرد فني لأحداث متداخلة مكوّنة بكل تفاصيل الحياة وعناصر الوجود الإنساني والحيواني والنباتي والطبيعي والكوني. أدوات، حيوانات، أفراد، سلطة، عساكر، نفايات، نساء، أطفال، رجال، مياه، أثرة، أحجار، أجساد، أعضاء الأجساد، جوع، بحث عن طعام، عن عمل، قسوة، عنف، حشرات مريض، حمى، قبح، موت، أشجار، طين، علاقات

جنسية، شبق، روث، ظلام، فضاء، سلطة قامعة، أناس مغممون، حفاة، عريات فاخرة.. إلخ .. إلخ. كون تداخل عناصره المختلفة المتناقضة وتشابك تشابكاً عرضياً انفجريا بما يكشف حدّة الاختلاف والتناقض. لنقرأ هذه الصورة مثلاً «حيطان بيوت المحافظ المدير والقضاة والأطباء وقادة الدرك، والكاتب بالعدل ورئيس غرفة الزراعة، وأغنياء البلد، وتجارها وأعيانها وبيت ابن الجليوي، بيت ابن الكلب، وعلى صفته الشمالية هناك، في غابة الحور الكثيفة هذه التي صارت تحاذينا الآن، أحنّت المربوعة بفتحة ظهرها الأبيض السمين وبتوتر واستعجال شمرت عن طييزها المستدير وكأنها لم تكن ترى أحداً، صارت تبول، تبول، تبول» ص ٢٧. إنها كاميرا تتحرك بالعرض بالاطول، ولابلتراكم، يتشابك معها وفيها كل شيء، بكل شيء، الجزئيات بالكلية، الأشياء العابرة، بالأشياء الدائمة، البشر! بالطبيعة بالكون. تتجاوز وتداخل وتفاعل بين كل شيء. نكاد نرى ونحس ونلمس الأشياء جميعاً في وقت واحد. إنه تكّس عرضي أفقي لكل ملموسات ومحموسات وتناقضات ومفارقات الحياة الحية الجامدة: الجميل والتقيج، التبيل والمنحط، العظيم والمبتذل، المقبول والمحرم، المكبوت والمفوض، القدس والمذنب، المسموح به والمرفوض. وتبدو الأشياء في تقاسمها كأنها في عملية إحصائية: البق، الضفادع، الأسماك، الزنابير، الخنافس السود، البق الأبيض، الأسماك الحمراء، ومختلف درجات اللون، ومختلف درجات الأصوات، ومختلف درجات المشعومات والملموسات والأشكال والأحجام دون ترابط منطقي عام. الجنس الشبق العارم

وممارساته الفجة حتى مع طين الأرض. الإحساس بجسدية كل شيء. جسد المرأة، جسد الرجل، جسد الجاموس، جسد الأرض، جسد الفضاء الغامض، جسد الكون. إنه عالم متشظى، ومتداخل فى آن واحد، بلا تراكم ولا أفراد. بل منعطفات مفاجئة، «موزايكو» متحرك بلا انساق وبلا غاية. وجزيئات متناثرة فى إطار عالم مقل برؤية كلية مبهمة مكثفة. ومسافات ومساحات، وفضاءات وحس تاريخى عميق غامض بلا تاريخ. ليس ثمة حكي، بل بناء سردي ضبابي متداخل العناصر تحمله لغة مباشرة خشنة حية، تتجاوز الجماليات البلاغية المعهدة، وتقيم المرافقات غير المألوفة التى تُخرج الكلمة من معناها العجمي بتداخلها أو ترادفها مع كلمة أخرى مما يعطيها معنى مختلفا موحيا. ولهذا فهى لغة داخلية وخارجية فى آن واحد. وهى لغة تكاد تشبه سرد تيار اللاشعور، ولكنها فى الواقع لغة سرد شعورى حسى لئسى بصري وأحس مترك متعلّق، يخلط بين الخاص والعام، بين الواقع والقيمة، بين القبح والجمال، بين اللذة والألم، بين الشيق والصرمان، بين الوثرة والفقر بين الشفافية والقدارة، بين النصاعة والفتامة، بين الجسدى والسياسى، بين الإنسانى والطبيعى، بين المادى والروحى . إنها ثنائيات مضادة متداخلة دالة على أنها لغة تؤكد التنوع والتناقض والتفاصيل فى كل شيء. كأنها عملية إحصائية لتعدد الأشياء وتكاثرها وتفرعها وتنوع صفاتها فابن الجليوى هذا للمستبد المستقل . على سبيل المثال «تروى زرع من ماء الخابور. ومن الخابور يشقى طرشه وحلاله وحرامه ، للناس يبيع ماء الخابور بيعاً، وهو أيضاً يحول ماء الخابور إلى أشياء. يحولها إلى الوان، إلى أصباغ، إلى ليج،

إلى بوظة، إلى كازوّة، إلى سببوتو، إلى كحول، إلى حنطة، إلى شعير، إلى معز، إلى دهن، إلى فجل، إلى شوفان، إلى عدس، إلى شوربا، إلى مرق، أه، إلى مرق، المرق الدهين والغضى اللماع المفلل المبهز المبخر باستمرار . مرق روح الدجاج والبصل والقراص. ذلك كله: الماء. الماء المنشور، أو الماء المنثور. الماء المعبا أو الماء المخبا. الماء فى قدور، فى أحواض. فى زجاجات . زجاجات طويلة، مربعة، مستديرة، مضلعة، ذات حنايا أو زوايا أو بلا أركان. زجاجات تعمورها نازلة أو مرغوة. قواعدها بارزة أو خفية. عنقها طويل أو قصير أو لاعنق لها على الإطلاق. لكل كائن مشروبه، لكل مشروب وعاءه، لكل وعاء شكله. والكل ماء . ماء يحوى ماء. يحوى ماء. ومن يملك شيئاً يشتر به ماء؟ ماء الخابور الدائر فى الغضى».

إنه عالم متشظى . كما نذكرنا . بتفاصيله وتنوعاته المختلفة ومتراخاته وثنائياته ومفرقاته اللغوية المضادة، والفاجعة والموحية والدالة. ولكنه رغم تشظيه وتنوعاته يثير حساً كلياً تاريخياً ضبابياً غامضاً. ولكن فى داخل هذا العالم المتشظى المتداخل المتشابه الكلى، تخرق لفته السردية المسترسلة، بين حين وآخر، لغة أخرى لعالم آخر مغاير. تخرق لغة عقلانية متسقة مرصوفة تصوغ وتبلور عالماً من المفاهيم والقيم والقضايا العامة، أو مايمكن أن نسميه بجموع الكلم، وهذا مايشكل ازدواجاً فى بنية الرواية. وهو ازدواج يختلف عن الازدواج الذى قرأناه فى روايات صنع الله إبراهيم: «تلك الراحة» و«نجمة اغسطس» و«ذات». فهى ليست تذكيات أو

تضمينات نصية مستمدة من نصوص أخرى، ولاتخاذ تقييم توازينا موضوعيا منطقياً مع السر الروائي الذي تخترقه، وإن استطينا أن نكتشف هذا التوازن الموضوعي بشكل غير مباشر، بنية مستقلة عن بنية السرد الحسي الملموس العام في الرواية، وإن تكن في الحقيقة تحمل الدلالة العامة للرواية وتعمقها وتغنيها بدلالاتها الجزئية المتناثرة عبر الرواية كلها. وهي على تنوعها تؤكد - في جوهرها - الدلالة العامة للانخلاع عن كل ما هو سائد ثابت، سواء كان مفاهيم أو قيماً. لنقرأ - على سبيل المثال - هذا النص الذي يحدد موقفنا من الأخلاق السائدة: «لا تقوم علاقة حسية على أساس أخلاقي، والعكس ليس صحيحاً» ص ٣١. ولنقرأ كذلك «المأساة أنك لا تزال تراث وضعك الإنساني مبنياً على أسس أخلاقية، تتركز بدقة وصرامة حول أخلاق الخضوع. (...) الأخلاق دائماً استبدادية إما أن تكون أنت لها أو تكون هي عليك» ص ٤٠ - ٤١. وهي في جوهرها كذلك دعوة للانخلاع عن كل نظام لنقرأ هذا النص الآخر «لم أخلق لهذا الانسجام. خلقت لأبقى خارج كل نظام» وهي دعوة واضحة حاسمة للطبيعة مع السلطة. يقول: «الفضل الطريق لا تقتراف الطبيعة، القطيعة النهائية التي لا يمكن لأحد بعد الآن استيعابها: الطبيعة بين الرعية والراعي» ص ٢٠٢. بل هي دعوة إلى القطيعة المطلقة، يقول «الآن، صرت غريباً غريباً مطلقاً. هناك .. لم يعد موجوداً، وهنا .. لست عسدي» ص ٨٠ ويقول: «لا يهمني أن أكون أكثر سعادة، ما يهمني أن أكون أكثر جذرية، القضية إذن ليست مجرد تغيير إداري. بل هي تغيير جذري شامل للمنظور كله». يقول «فجأة بدا الأمر واضحاً

وخطيراً. كان عليّ أن أبحث عن منفذ تاريخي. لكما سبق ولعلت عن منفذ إداري. ومع أن ذلك يتطلب قلب المنظور كله، إلا أنه منذ وعيته لم يعد له بديل» ص ٤٠ ويقول: «القطيعة لها طعم الحياة والإنصياع له طعم الموت».

إن هذه الجمل الفكرية المبلورة، تفتقر السرد الروائي المتدفق المتشابك وتعمق وتغني دلالة. كما نكرنا - دون ارتباط منطقي موضوعي مباشر. ولعلنا نجد فصلاً هو الفصل الخامس من الرواية يبدأ بعدد من جرامم الكلام هذه. وقد لا تجد علاقة مباشرة بين هذا الدخول الفكري الخالص للفصل، وبين أحداث السردية، وإن وجدنا هذه العلاقة في المجرى العام للرواية. ولهذا لا تشكل هذه العبارات الفكرية توازينا منطقياً مع السرد الروائي، بل لعلها لا تشكل كذلك علاقة منطقية مع البنية الصديئة للسرد الروائي الذي يصدر عن طفل يتطور ويكبر ويتكون وينضج عبر الرواية. فهذه العبارات أكبر منه وأعظم من أن تكون قد تبلورت في وجدانه، بل تشكل فلسفة خليل النعيمي المؤلف الذي يكتب سيرته الذاتية وهو في رحلة نضجه الفكري الذي تعبر عنه هذه العبارات الفكرية المبلورة المسكونة الناضجة. ولهذا ففي إطار نسق روائي تقليدي قد تعدّ هذه العبارات متناقضة تناقضاً صارخاً مع حدود وعي السارد في الرواية. ولكنها في هذا النسق الروائي، تشكل سمة من سمات حداثة. ولهذا فالرواية لا تعبر فقط عن ازدواجية بين السرد والحس الملموس الروائي وهذه العبارات الفكرية المجردة التي تخترق هذا السرد الروائي، بل تشكل كذلك ازدواجية أخرى بين زمن الوعي الذاتي ومستواه في هذا السرد، وزمن الوعي الموضوعي في هذه المبادرات

الفكرية. وبهذا السر الروائي غير التراكمي، وبهذين الازدواجين في بنيتها بين الذاتي والموضوعي، بين الحسى والفكرى، تتمرد رواية «القطيعة» تمرداً مزدوجاً على البنية الروائية الكلاسيكية وتشكل بنيتها نفسها دلالتها الكلية، التى تتمثل فى القطيعة التى هى عنوانها وفلسفتها معاً.

على أن هذه الرواية لاستقر حتى عند هذه الدلالة وهذه الفلسفة، بل لعلها تنبض بازمة كتابتها نفسها. إنها تسائل نفسها دائماً، وتتشكك فيما تكتب. يقول: «أحس أن راسى يابس، ومع ذلك أريد أن أحكى. أن أحكى ماضى، ولكن أى ماضى؟ هذا؟ أو ذاك؟ الآخر؟ ذلك، كله زيف مطلق وتفسير ملغى لذهنية أكثر تلقياً من التفسير. لماذا هذا الهز؟ إذن؟ لماذا هذا الهز؟» ص ١٠٥. ويقول: «أين هذه اللغة الجسدية القاصمة التى ثرثرت عنها كثيراً؟، ولماذا يغفو الكلام مبتذلاً منذ أن يصير مكتوباً؟ إية رقابة حمقاء تشل قدرتنا النقدية وتحيل اضطرابنا الجسيم إلى إشارات؟ ولم نعيش شيئاً ونكتب شيئاً آخره» ص ١٠٥ - ١٠٦. ولهذا تنتهى الرواية بالتساؤل عن «من أفت خليل النعيمي؟ من أفت؟» إنه ليس تساؤلاً عن شخص أو عن فكر أو عن هوية فحسب وإنما عن الكتابة كذلك. وهو انتقال بالسيرة الشخصية من «الإناء الذاتية» إلى «الإناء الموضوعية».

إن رواية «القطيعة» تمثل مرحلة مغايرة فى الرواية العربية المعاصرة. لا تكتب لتحكى، أو لتصف أو لتسلى أو لتعظ أو حتى لتنتقد بل لتنقش وتهدم، وتسمى لتحقيق تغيير جذرى والقطيعة مع كل ما هو سائد فى الرواية والفكر والقيمة والبنية الأدبية. وهى لاتسعى

بكتابتها الخشنة المكسة المتشابكة إلى إقامة بنية جميلة بل إلى إقامة بنية مغايرة مقلقة محرّضة على التجاوز. ولهذا قد يصدق عليها هذه التفرقة التى ميز بها كاسط بين الجميل والجليل. فهى ليست الكتابة الجميلة المنسقة والمحددة العناصر التى تثير الإحساس بالمتعة، وإنما هى الكتابة الغامضة الضبابية التى تثير الإحساس بالرغبة والعذاب قبل الإحساس بالمتعة، على حد تعبير الفكر الفرنسى ليونار تفسيرا لحركة ما بعد الحداثة. ولست أعنى بهذا أن رواية «القطيعة» تنسب إلى حركة ما بعد الحداثة. قد نجد بعض قسمات هذه الحركة من رفض للنسق الثابت المستقر فى مختلف التجليات الأخلاقية والاجتماعية والفكرية والقيمية عامة، على أن حركة ما بعد الحداثة كما يعبر عنها ليونار كذلك تتضمن لحظة ما بعد الحداثة، أى تتضمن لحظة ما قبل الحداثة - أى الكلاسيكية - إلى حالة الحداثة نفسها، ولكن دون أن تنتقل إلى حالة الحداثة، بل تظل لحظة انتقال متصلة مطلقاً، فلا تستقر أبداً على حال غير حال الرفض والتجاوز المطلقين والقطيعة المتصلة، أى أنها ضد كل استقرار وكل مؤسسة، وهذا ما قد يسم حركة ما بعد الحداثة - فى تقديرى - بطابع الدمية. على أن ما استشره من نبض وهم اجتماعيين، ومن حس تاريخى كفى فى رواية القطيعة يجعلنى استبعد نسبة هذه الرواية إلى التيار الأدبى لما بعد الحداثة. على أنه ليس المهم نسبة هذه الرواية إلى هذا التيار أو ذاك لهذه الحركة أو تلك، فما أكثر الاختلاف اليوم فى تحديد معالم المدارس الأدبية، وإنما المهم هو أن رواية «القطيعة» تمد إضافة غنية متميزة يضفيها الجراح الماهر والأديب السورى المتميز خليل النعيمي إلى الرواية العربية المعاصرة.

تفريغ الكائن

فصل من رواية جديدة للكاتب . خليل النعيمي رواية وجراح
مقيم في باريس . صدرت له روايات : «الرجل الذي ياكل
نفسه» و«الشيء» و«الطبيعة» ودراسة نقدية بعنوان «صوت
الشعر» .

لن اجلس ، بعد اليوم ، ملتاعا ، لاكتب .

اكتب لمن ولماذا ؟ وكيف ؟

يكفى تغير كل شيء .

الكتابة ؟ التفكير المستمر بها . هوسها وخفاياها .

الكذابة . قناع الثقة والأفاقين .

لا . يكفى . هذا المساء أريد أن أحكى . أن أبكى . أن أبحث عن نفسي بين الانقراض .

الكتابة صامتة وبليدة . وأنا ، هذا المساء ، أبحث عن ضجيج .

منذ سنين وأنا أريد أن أفهم . أن أفهم كل شيء . لكن التطفل المستمر بين اللحظة واللحظة يشلّ طاقة
النقد .

الآن ، في مواجهة الفراغ الهائل ، هذا ، أرى بوضوح مدى الخسارة والارتباك .

لا ، لم يكن الزمن زمنين . والعالم لم يكن إلا عالماً واحداً شديد التماسك والارتباط .

كنتُ أريد أن أبدأ المواجهة الأخيرة، أخيراً. تلك المواجهة الحاسمة التي كنت أنتظرها منذ أول الحياة. لكن الظلمة التي غيرت الملامح والحصون، غيّرت، في الآن ذاته، وضع المواجهة وموضوعها. كان الظلام يجيء من الغرب، ومع الظلام المهاجم بدا النهر غامضاً وسخيفاً. لا. لم يعد الأمر يثير الرغبة بالحديث. ولم يعد الصمت لائقاً بالمقام. شيء من العبث المخيف بدأ يتسرّب، خلسة، إلى.

لا، هذا المساء لن أحلّ عن نفسي قبل أن أستشرف البرهان. لكن البراهين لم تعد تغري أحداً غريباً. كنت أحسّ أنّي الوحيد الذي لازال يقبع في الأوهام.

كيف، إذن، لا أزال أبحث عن جدوى لوضع لم يعد ذا معنى ؟ وهذه المرأة اللاصقة بي كيف أستطيع ابتكارها، وإنكارها هو المطلوب ؟ متى حدث ذلك ؟

الآن ؟ البارحة ؟ منذ عام ؟ منذ «أعوام» كثيرة مرّت.

حدث ذلك قبل قليل. في بداية الأنا ونهايتها.

كان كل شيء يتهاوى، يتهاوى بيّطه ثمن.

كنا نجلس، معاً، على الطريق. طريق البيت الجوّاني، داخل البيت.

بين جدران عالية حتى السماء. جدران صمّ كتوم، لا يتسرب منها الصوت. ولا تصلها الضوضاء. الأنا داخلها جثة تحرك دون ضجيج. جثة معلقة في سماء باريس السابعة والعشرين.

بيتي. بيتها. بيتنا الذي لا نعود إليه إلا للفرار منه. وإلى أين.

إلى القاع. القاع البليدة النكراء. أرض بلا طين. لا حصو فوقها ولا تراب.

بضعة طيور صغيرة تدور، ساما، في المحيط شيعي، لا تبحث عن غذاء. أمانة لا يطاردها ظمأ ولا صياد. طيراتها هادئة ومستقيم. طيور عاقلة كالموت. أين منها طيور «الجزيرة» الحوامة.

فجأة بدأ الكلام يتلَوَّن ويتلوَّث. يأخذ أبعاداً ومسافات. كلام جرّ كلاماً. تبعه صمت معضّن. صمت أول الليل. صمت الخراب. صمت متواطيء، مثل برد باريس اللعين.. البرد النافذ الذى يوصل العظام بالعظام. صمت وبرد وأنا، هذا المساء، أبحث عن كلام. كلام غامر يضيء بعداً مأساوياً على تفتاه الحياة. منذ البداية وأنا أتكلم صمتاً. أتكلم بلا كلام. هذه المرة أريد أن أكون. أن أقول كلام قلبى بلسان عقلى. أريد أن أمشى. أن أركض - أن أنط.

أريد أن أراها، وأن ترائى. أن أراها بلفحة الضوء. الاضطراب الغامض الذى لفنا منذ البداية بدأ يتجلى عبثه الآن.. أسطورة المكان، هذه المرة، صارت تساوى أسطورة الزمان. انتبه ؟
لم أعد أحب اللعب على الذات، ولا على الآخر. لم أعد أريد أن أتاخر بحالى. لم أعد لعبة بيد السلطة. ولا أريد أن أصير لعبة بيد الحب.
أظن أن عيونى تشهد على ذلك. ألا ترين ؟

واتطلّع حولى. أبحث عن الشاهد والمشهود. أريد أن أرى ذاتى القديمة وهى تتراجع أمام ذاتى الجديدة. أحب أن يذمر الوعى الوعى الأكثر ضحالة. أن يطرد الوعى القووى من أخلاطى الوعى الضعيف. ما قيمة حياة لا تمزقها سكاكين وهى لا يكف عن الارتفاع.

وفجأة هبّ الصوت :

تسألنى ؟ بلى. منذ سنين وأنا أريك أن تحل عنى.

أن تنقل كما ينقل الحجر من بطن القاع.

ويروح الصوت. ويعود الصوت :

منذ سنين وأنا أريد أن تحل. عنى وعن حالك. ولكن لا تعرف.

مطر مفاجئ. بدأ يجىء. مطر لم يعد خافياً. نقط الماء تسقط عجلى حتى القاع. تخر على سطح الماء الدافئ. وأنتبع سقوطها الهمجى الأعمى. أرى ولا أرى شيئاً. الأشجار السفلى كانت تهز أعناقها الغبية مبتهجة بالسقوط عليها. رطوبة دافئة. وجو خريفى غاسل. الطبيعة تنظف نفسها.

كنت أدير لها ظهري شبه العارى. خلفى المسافة المحدودة تمتلئ بأركانها وهوامشها.
المطر يزداد حدة وبهاء. الخضرة النضرة تنبثق من أعماق الأشياء المبلولة.
أحدق بالمطر وأتابع إصابات الغاسلة. وسخ الرأس، هو الآخر، يتراكم مثل وسخ الكيان. تصوّر
إنساناً لم ينظف نفسه منذ أكثر من عشرين عاماً.

كلّنت لا تزال تنتظر الإجابة.

وكنت أحكى ولم تكن تسمع.

أردت أن أقول لها : أنا لا أعرف . لا أعرف الانصياع . ولكننى سكتُ.

ولوح الأشياء المبهمة بعضها ببعض، أعطى لقولتى التى كانت. توكأ، شبه أكيدة، مظهراً من مظاهر
الاكتئاب البليد. وبناتير المطر الذى غدا، فجأة، عنيفا لم أعد أريد أن أؤكد شيئاً. كان الغضب يمتناول
يدى. وكنت لعب لعبة التمايز والانسلاخ. كان كمّ من التراككات الغبية يفور فى داخلى. وكنت أقر، أننى
لن أكون أنا، بعد الآن. لكن ذلك لم يكن إلا حلماً. ولم تكن أهميته نابعة إلا من كونه كذلك. فمئذ أن
اكتشفت، مؤخراً، أن الحياة لم تكن ما أعيشه، بل ما أفكر فيه، زال عن عيّن غشاء الوهم المستبد. الوهم
الذى دفعنى، يوماً بعد يوم، الى ممارسة الانسلاخ. انسلاخ الجسد والروح. بوهم مخيف، مثل هذا، كنت
اعل نفسى. كنت أتصور أننى أبحث عن المتعة والاختلاف. وكان قانون اللعبة الهمجيّة يتولّى دمجى
القسرى فى حظيرة المنبوذين.

أردت أن أستدير. أن أقول لها شيئاً. لكنها هبت:

لا تنظرنى.

وأتعجب.

النهايات المفتعلة تافهة وكريهة. أوّل الخلاص هو الخلاص من الذات.

منّ هذه المعنوية التى تنفث السم فى وجهى؟

ويروح الصوت بعيداً. ويعود الصوت. وأظل صامتاً أتكلم.

الأشياء بيض، لالون لها ولا إحساس. غمام قاتم يركب المكان. أتنطع، من جديد، إلى الوجه المكور.
الوجه المدور. وجه ملهى بانفعالات سود مجتحة.

لماذا يحمل هذا الوجه كل الحقد؟

أتهيا للانقضاض: وجهها لوجه كنا نتواقف. وكالمسوعة انفجرت: تقو.

الغمام المعلق في السماء يتكاثف: سماء باريس اللعينة . عبر الغمام النائم أرى، في البعيد، عواصف
الشام واضطرابات. السماء الزرقاء البنية تغمز لى في الأفق الفضى . والليل إذا عسعس والصبح إذا
تنفس. والقهر وسنين عشر. وهى مترصة فى الخلف. تكاد تنط على. ترمينى وتيمينى. حركة هوجاء،
تجىء من وراء. تلقى بى من الطابق السابع والعشرين الى الطين. وأنعجن. اغدو ملمسا بلا قوام.
أنخلط بمكنونات الأرض ويثورها. أفقد ميزة التحمل والاشتواء.

ومن جديد يجىء الصوت :

اسمّع، وصلنا آخر الخط. عليك أن تهبط الآن. لانتظر السماء، بحناك الكاذب. أنت تعرف أن سماء
باريس لأثرى. هيامك الشبق ولوعتك المستديمة، خلّهما لك. أنا امرأة طليق. الحب الذى قيلتني به اهترا
ومات . ومن العبث أن تحاول بحث الموتى من القبور.

لماذا لا تريد أن تترك أن مركب الحياة يمر بتحويلات شتى . تحولات ترهق الجسد والروح .. لماذا ؟

من الأرض كانت تتطالع إلى الأرض . ومنها إلى . ومنها إليها .

كانت الحرب تأخذ أبعادها ، وكنت أولى الابدبار .

صمت .

كان الغيم يمر . يتبعه البخان . دخان «باريس» المتراكم باستمرار. وفي القاع كانت الأزوال ، هى
الأخرى ، تمر . أزوال لا ماهية لها ولا اللون . هيئات راکضة مثل الطيور الهاربة من صياد . حفيف
الشجر البعيد ، على «السين» هو الآخر ، لا يصل إلينا . شجر واقف مثل الهياكل الحجرية الصاغرة .
وفى الأسفل يبدو الماء أسنا وغثيا.

إلى الماء الباهت ، هذا ، كنتُ أعطش ؟

لا ، ذلك لم يكن إلا حلمًا ، حلمًا مفتعلًا وريثيًا .

وبدأ تركبني الفكرة المتسلطة : لماذا يفقد الإنسان ، شيئًا فشيئًا ، صفاته ، ويتحوّل إلى إنسان شبيه؟
صمّت .

كنتُ فى المقهى ، ومربّائع الأزهار . زهرات حمراء بيديه . نظرتُ إلى الزهرات الحمراء ، بشفف ، ولم
أشتري . كان الوقت مساء . وكنتُ وحدى . لمن أشتري زهرا ؟

أردت أن أتابع اللعبة اللغزية للكتابة ، لكننى توقفت فجأة : قف .

لماذا أضع نفسى فى وضع تافه ؟

أنْ نكتب ما لا نريد ، هو أن نضع أنفسنا فى خدمة القمع المعمم .
فى مخدعة الكون».

أعود إلى الهُوس ، إذن . هوس التخلص من الالتصاقات القديمة . هوس تفكيك الذات وتركيبها .

كانت لا تزال لاصقة بى . تنظرنى خلفا . ترى إلى ضعفى وشتاتى . تفهمنى ، ربما ، أكثر ممّا أفهم
نفسى . يؤلّنى هذا الإحساس بالعجز عن انتقاء شرٍّ منْ لم أحسن إليه . اللعنة ، لازلت أبحث عن وسيلة
أمرّق بها الغشاء السرى الذى يكبل عقلى البليد .

وأخرجُ كاللسوع .

دمشق . الساعة السادسة صباحًا . الجو هادئٌ وجميل . التيه بيدي فى متناول اليدين . الطرقات
خالية . أبحث عن تاكسى . أريد أن أركب فورًا . أن أطير إلى الحدود . الثلاثاء كانت البارحة . إجازتى
انتهت . إجازة اليوم الواحد فى الأسبوع . الجسد الساخن الذى كان ملتصقًا بى لازال يلتصق بروحى .
أحس مادته تتراعى على . تلبسنى كما يلبس الثوب لابس . كنت لازلت أنفرد بين أثثائه وفضاءاته .
أتمتع بالمزج والاختراق . وأحضر نفسى ، بلذة ، لئلا يسقط الجسد اللطيف عن الأغصان . أحضنها ،
وأنا أتابع المسير ، بهجا ، حتى الكراج . كراج سيارات النقل العتيقة الذاهبة إلى هناك . «أنخل» ، نوى،

«الصنمين» . الأحجار السود المرمية على القاع . ونهوضات السنابل الهشة مثل الدخان الوليد . أريد ولا أريد .

وأحسها تتملل خلفي .

تريد أن تنهشني . وأخاف حقا .

أريد أن ألتفت . لا . أرى من جديد إلى أسفل الأرض . اختلاط مستمر يملأ نفسي . عندما ينتقل الإنسان ، كيف تنتقل الذكريات ؟ وعندما يغير مكانه لم لا تغير هي الأخرى مكانها ؟

وأمتلي ، فجأة ، برغبة الطيران . ألق نفسي من عل نحو القاع . وأحس بيدي تمتد إلى الزجاج الغامق الكتوم . زجاج منع الضجة والصوت وأكاد أسمعني أردد :

عندما تأتي إليك المرأة فهي تأتي لأمر ما .

سخيف . قالت .

قلت : لم أقل شيئا .

سخيف ، أيضا . قالت .

سخيف لك : صمتك . كلامك . انفعالك . مشيك . وقوفك . سكوتك . حركتك . أنت كلك سخيف ، من الشام إلى باريس ، ومن باريس إلى الشام ، ذهابا وإيابا وبلا «أسكال» .

عبر النافذة العالية ، الواقعة في غمام باريس اللثيم كنت اتطلع . لم أر شيئا . بعيدا كانت الأشجار يابسة وكثيبة . أشجار تخلت ، هي الأخرى ، عن أوراقها . أوراق أخذت تهر مثل المطر الزقيع . وقريبا مني ، قريبا رؤية لامقاما ، كان فتيل الدخان الأبلق يصعد متلويًا في الفضاء .

يبعد . أبعد . أنا الآخر ، عنه . شرقا ، هذه المرة ، كان يبتعد الدخان .

أغمضت عيني ، برهة . أحلّل المشهد ، وأنقيّه . أريد أن أفهم اللوعة والاحتضار . اكتشفت ، مؤخرا ، أن الحياة لم تكن ما أعيشه ، بل ما أفكر فيه .

وهو أمر أوقعني في مصائر شتى . مصائر أنتجت مسائرها الخاصة . حتى صرت في نهاية الأمر مجرد «عقل» صغير في عالم واسع شديد الاختلاط . عقل لا يفكك الأشياء من أجل استيعابها ، وإنما يزحمها كما هي في ناموسه الضيق .

وسمعتها تقول :

بعقل صغير كهذا تريد أن تفهم العالم ؟

صدى خافت لضحكة شامخة ، دق أذنيّ .

وتابعت بهدوء : أنت لا تشك في شيء . حاسة الشك ، عندك ، تعطلت . ومن الصعب انتشالك من الجحيم . علاقة الإنسان مع العالم ، ومع نفسه ، سيروية مستمرة ، وليست طفرة . وأنت لم تبني ، منذ عرفتك ، هيكلًا .

صمت .

كنت ، لا أزال ، أهدق ، دون حراك ، في العالم المترامي الأطراف ، خلف النافذة . المطر يخرّ . مطر استوائيّ ملا الشوارع والساحات . وهرع الناس ، إلى الحانات والمقاهي . اجلس بينهم هادئًا ومستتبًا . أريد أن أحكي أي شيء . وأكاد أتذكر الباردة مساء . الشمس صفراء باهتة . والأفق غائم . وأنا وحدي أسير في شوارع باريس الرمادية . شوارع تختلط بلا حدود مع وجوه البشر العابرين . كنت المس مدى الخراب والانكسار . ولدُ لوّحتة الشمس ولم يعد يراها ؟ أول حنين عندي ، كان الحنين إلى الشمس . حنين إلى الأشعة الحارة التي تنفذ عبر مسام البدن تواءً . عاطفتي عاطفة شمسية . ولكنها لا تفهم هذا . كيف أشرح لها الأمر ؟ كان كل شيء يتهاوى . يتهاوى ببطء ثمين . كنت أحس أن ما عجنته يداي ، لم يصبح خبزًا بعد ، وأن ما حشيت به رأسي لم يكن إلا طينًا . كنت أحس أنني لم أعد بحاجة إلى نقد ذاتي بائس ، كما علموني ، وإنما بحاجة إلى تطور . تطور داخلي ينقلني من مرحلة إلى أخرى . من مرحلة التعلق إلى مرحلة التخليّ .

لكن صوتها للمسموم جاء مرة أخرى :

مأساتك هي مأساة إنسان مأساوي بلا مأساة . وهذه المرة ، وفي هذا المكان ، عليك أن تكون اثنين من أجل أن تكون واحدًا .

صمت . السماء تنظر إلى الأرض باشمزاز . المطر انقطع خيطه المتدليّ . الناس لم يتركوا ملاجئهم بعد . والشمس التي بدأت غيابها الفاتر ، أكملته منذ زمان .

كانت لحظة سفن الضوء السياحية البليدة قد حلت . و بانتظار اوصولها الملونة ، كنت لا ازال التصق بالنافذة العالية المطلة على السين . هذا المساء كنت مصرا على تصفية حساباتي القديمة كلها . لحظة الانفجار ، الذي أجل طويلا ، حانت . كانت مسألة إعادة النظر بكل شيء تبدو مصيرا لا فكاك منه . ولم تعد المواجهة محدودة وغيبية ، وإنما صارت بحرا . ولم تكن الإنسانية الجائمة خلفي إلا نقطة الندى الملقة في أعلى الجبال . ومع ذلك ، كان على أن أفركها بين أصابعي قبل أن أخوض في مياه البحر . لم أعد أريد أن أترك خلفي حاجزا أو لغزا . كنت أريد أن أفهم كل شيء . وأد الشام العابس ومواطنه الموجعة . واحتباساته . وانتكاساته . إحباطه القديم الهائل . وعلاقاته المريضة بمن يحيطه وبما يعنيه . الشمس ، وحدها ، كانت الحب الناصع . شمس بلا بشر . شمس حمراء تدفئة وتغريه . في كنفها ، اخترق ، المرة تلو المرة ، أطناب العالم وحدوده . ولكن أين هي الشمس الآن ؟

هي خلفك .

قالت .

صحيح . يكاد ذلك أن يكون صحيحاً . علمتني كيف أحبها ، ولم أعد أعرف كيف أحب احدا آخر .

لكن الأمر يتعلق ، هذا المساء ، بالخروج . . لعبة العادة لم تعد ترضييني . فما هو الحب إن لم يدفعنا إلى أن نحب باستمرار ؟ المسألة لم تعد في التاكيد ، أو التاكيد . الفاصلة ، تبدو الآن ضرورية . فاصلة القهر . فمن يتمتع في ماهية القهر ، لن يسلم نفسه لأحد بعد الآن . أكنوية العواطف والأخلاق تمشي اليوم عارية تحت الشمس .

المربع هو أن تتولد نفسك بنفسك حتى الحظيرة . وأنا فعلت هذا . فعلته أكثر من مرة . والآن انكسرت الجرة . الآن .

مفاهيم بائسة ، تحاول أن تنقد بها عالما أبأس . قالت :

مسألة الإنسان لا تتبع من ماهية الحب وأشكاله ، وإنما تتبع من الثبات . أضافت . ماذا يصنع الإنسان بالألم عندما يفيض عن الحاجة ؟ لا ، لم أكن في موقع يسمح لي بالرد . لم يكن الأمر يتعلق «بالصحة» أو «الخطأ» وإنما بالمتعة . متعة انتهاك المحظور . لا المحظور الخارج عن الذات فحسب ، وإنما

المحظور الجواني الخبيث. لا . لو كان ثمة شيء نهائى لانتبهنا منه . ما يهمنى الآن هو الذريعة . الذريعة التى تخلصنى من قيودى القديمة ، كلها . ليس ثمة قيد جميل .

العواطف أخلاق . والأخلاق مفهومات . والمفاهيم سكونية . الذريعة ، وحدها ، تخرب السكون القاتل ، هذا التخريب ، دائما ، متعة . متعة الالتقاء بشيء كنا ننتظر لقاء نقيضه بالضبط . متعة التخريب الهائلة ، هذه ، كالمرأة الرائعة : وأنت فيها لا تراها . ومع ذلك تظل تحسها بتمتع.

الأمر كان يتعلق بامتياز الغضب ، فمن يستطيع الآن أن يغضب يستطيع أن يحرك السكونيات . أن ينتقل من موقع العاقل إلى موقع الفاعل . وليس للغضب النقدى تبرير . العالم الذى يحيط بى كله حق . لا أهما . لنعتهبه كذلك . أنا ، وحدى المخطئ . لكن هذا الاعتبار أو الاعتباط هو وحده الذى سيقود خطاى المتوتبة للوصول إلى نقطة الاتفاق مع المحيط أو إلى لحظة الافتراق.

لم تزل كما أعرفك ، تماما . قالت ، بأسى .

تبحث حتى عن تبرير للمتعة . أمرك غريب .

كنت أظنك لا تشك فى كل شيء . واكتشفت أن سكوك الأخلاقى البائس هو مصدر تعاسك المفرطة . كانت الشمس الالهة تطفى حرقك المستمرة . تطفى امتعاضك الغامض مساء على ظهر قاسيون . كان ذلك مثيرا للسعادة واللمس . كنت لاتزال فى بداية القهر الذى جعلك فيما بعد متبجحا ومنبوذا . لا قهرك للآخرين وإنما قهرك المتزمت لنفسك . كنت أراقب المشهد : أراقبك . أراقب الأرض التى كنت تدوسها . أريد أن أحيط بك كما كنت تريد أن تحيد بى . كنت أعرف أنك كنت تريد إبعادى عن امتلاك توتراتى الكثيرة . ولم يكن ذلك وهما . ومنذ ذاك التجأت إلى التباير .

كانت تحكى . وكنت أبكى .

شمس الشام الجميلة التى ملأتنى بالتوتر ، والتراب الأحمر الناعم الذى لم أشلائى ، وأشواك الأرض الطرية التى نمنا فوقها ، غروباً بعد غروب ، لا ، لم يكن ذلك كله هروباً . ماذا تريد أن تؤكد ، هذه المسوسة؟

كنت أحس أنني انكشف ، لأول مرة . فعل الاكتشاف مدهش وإنذير . فى الاكتشاف شئ يشبه كشف العورة فى فضاء ممتلئ بالناس . لكن المؤسف ، فى هذا ، هو أن المشهد أحياناً لا يهم كثيراً منهم ، وهنا تكمن مأساة المشهد وموته البارد .

تقول إننى لا أشك ؟!

لكنها تعرف ، جيداً ، أنه «ماكل ما يُشكَّ يُقال»

سهقتُ ، هادئة ، دون أن تبرح المكان . كان الليل لا يزال يجئ . والماء البعيد فى أسفل الكون بدأ يتسود . صرت أنتظر ، الآن ، مرور سفن الضوء . سفن السياح البليدين نوى العينين الباهتة المقيتة . ينظرون الليل وهم يلوكون ألسنتهم التى لا تفرط بشئ . عيونهم تختبئ ، حتى فى الظلمة ، خلف زجاجات نظاراتهم العمياء . ماذا يرون هؤلاء العابرون من المدينة والنوء؟ فى الشام كان الاحتواء مباشراً وسليطاً . الأرض تحتوى البشر والبشر يحتون بعضهم بعضاً . النظر يمر من الضوء إلى الضوء . حتى الظلمة كانت مشرقة .

كنت أفكر : لئن انتهت نهائياً من بؤس الحياة ، هذا . كنت أحسب أن البؤس الإنسانى مرتبط بالمكان وكنت ادخر بؤسى فى أعماقى المليئة توتراً وإحباطاً .

وبدأت أشفق باتجاه الريح . هذا المساء الملى بالمجهول أيمكن ولد من ذاك ؟

كنت أريد أن أمسك الليل من أوله وأقصمه لحظة بعد لحظة حتى مطلع الفجر .

وفجأة توجه الصوت :

حتى اللفة تريد تزويرها ؟ الشام الذى تبحث عنه ، هل عرفته حقاً ؟ ألم أكن أراك تمشى كالمعتوه فى أزقة الجامع الأموى ، مستسلماً للخواء ألا ترانى أعرف كل ما أعرف عن تلك الحقيقة التى لاتنى تأثير بذكرها غيظى ؟ بلئ ! كنت أرى الموت اليومى يركب هيتك ومزايك . كنت أصفر . محشوا لوماً وغماً .

كنت تسرع ، وأنت تهذى : عالم بلا مشروعية خراب . وكنت أنتظر للغروب لكى أفاك . نصعد الأسفلت المكور بفضه على بعض ، من شدة الحر ، قبل أن تمسك بى من بين فخذى ، وتنهض بى إلى أعلى متشبهاً بجذائلى وحفافى .

ومن بين أسنانك اليابسة تجيء غمغمتك اللوثة برطوبتك المفاجئة ، لتعلن لى بداية الشغف والموت .
كنت أحسب ، لبلاهمتي وقلة وعيى ، أنك إنسان فذ .

وكنت تعرف أننى أحسب ذلك . ولم تقل شيئا . كنت تظن أن الحياة مجبولة من الضالة والزيف .
وليست السلطة التى تدعى مناومتها ، الآن إلا من طينتك الغبية ، هذه .
سكّنتُ ، فجأة .

صمت يابس ، كالموت .

لا ، لم أعد أريد أن أبعد وقتى فى نفى البلادة والابتذال . صوت متاكدا من شيء واحد : قيمة الحياة
ليست ، فقط ، فى صدقها ، بل فى حركتها ، ومهزلة الوجود لا تتبع إلا من الثبات .

وأحسستُ بك تتعلملين . تريدان أن تمضى يدا إلى . وترقعت أن تلامس اليد القديمة بعضى . ولم
يجتنى سوى الغبار . كانت الشمس الشامية تحرق كل شيء . وكنت تلبسين الأصفر الفوار . وتحت
المسّ الرقيق تتنفس أحشاؤك وثنايك . وتبعث الجسد المشدود من الطريق إلى الطريق . حريق .
الجامعة والمارة والحيوانات .

وأنت . وأنا . والشجر الصامت بانتظار الآهات التى ستنبثق بعد قليل : شجر الشام العريق .
وأخذك الشلل فجأة ، ولم أجد إلا يديّ . كان تشابك الأعضاء وتآلفها مثيرا للتورط المخيف : كنت
تحملين فى وجهى ، وقد عقد الخرس لسنانك .

ولم أقل شيئا . كنت لا أزال أحتفظ بكينونتي الكبرى وأوهامها .

كان الشام جميلا ، وقريبا من القلب . ولم أكن ، بعد ، أغنى :

وافترقنا يا دمشق ، وعلى معطفك الأخضر دم .

وانتكاسك ووهم .

كنت أعتقد ، أننى ، إذ كفيتك آنذاك ، فساكفيك إلى الأبد . وأن زرع الشام لن يذبل فى راحتي .
فأنا ، كما تعرفين ، أحب الشام ، و ..



فضاء توغل فيه الأرق

إلى روح الصديق الراحل أمل دنقل
الشاعر الذي توحد بالناس، فخلد

أتيتَ تقلّب في ريشة الحُلم عينيكَ.

طليبةُ تغسل وجه الصباح

بماء حزين.

تُمسّح «في طينة العشيق» وجهك:

فضاءً توغل فيه الأرق.

كانت الأرض تحبّو بانداء أشواقها.

وكنتَ تشدُّ وثاق الوصالِ

على غصنٍ للهوى

وتميل مع الفجرِ

هونا قهونا
ويرتعض الصوت قبل الغروب:
صاح هذى مواويل مصر
تهدهد أشجانها فى حروفك
عند الضفاف البعيدة
وقد فاض بها شوقها.
وما فاض همك

.. لكنها الساعة جاءت!
وفيض هوى يتدفق
بين جفونك
خلف المسافات التي غادرتك
فزادت حنيننا وشوقنا
ولنا..

نخلة - فى الهزيع الأخير من الليل -
كانت تسوى على النيل قامتها
بانتظارك.

ها هي ذي تنحنى
وتشمّ عبير تراك
توقّع في الريح نهبتها
فيشتعل الشمر
على مفارق الأفق
حزنا عليك

وتنهض من نومها الذكريات!

منعما

أبيض وأسود



كيس القوط الصحية الذى خرجت به يده من عمق الدولاب هو غلة هذا النهار منذ بدايته. بدا له الكيس مثل الصفعة فكتم غيظه ونزع الغلاف النايلون والشرائط اللاصقة وتحرك وسط ركام القوضى التى أحدثها دأب بحثه فى غرفة النوم، واتجه نحو مرآة التسيريحة القديمة ليرسم شكلاً قبيحاً ويقلّم احمر شفاه عتيق كتب كلاماً بذيئاً.

تكبد شهراً وأكثر وهو يراقب المرأة، حاسباً حسابات الوقت والزمن عند خروجها وعودتها. ظل يترصد لها وهى تسيّر بمفردها لمسافات طويلة كي تجد أتوبيساً ويرى جيرانها يركبون السيارات الفارهة وينفقون ببذخ على مظهرهم فاندرك بحق الفاهم أن المرأة من هواة الاكتناز، وإن تخرج غلة يومه عن ذهب أو نقود أو ما شابه.

والآن لا يجد شيئاً ذا قيمة عدا مسجل قديم بلا راديو أو ماركة واضحة، يرقد مثل قبو صغير وسط مجموعة من شرائط كاسيت لعبد الحليم وأم كلثوم وعبد المطلب.

أطاحت قدمه بكل ما يعترض طريقه بين ركام القوضى التى أحدثها بحثه الدقيق. أذنبة مقلوقة ومتناثرة، حقائب جلدية أخرجت محتوياتها أو أن فخارية مقلوقة وبدا كمن يثار لكرامته المهنية كلص

محترق. قد بقدمه عبة صفيحة ملونة. تكتظ بشرايط ككسيت تطايرت لشادية ويلى مراد واغان قيمة لسيد مويش، وملة من القش تحتوى كرات من الصوف الملون وإبر التريكو والكروشيه. تناثرت جميعها عبر أرجاء الصالة.

كانت الصور الأبيض والأسود للمواة على الجدران تنظر إليه بابتسامة جزلة.

استراح على مقعد متهاك لينخن سيجارة فينث فيها قنراً من مرارة الحسرة.

وبدت له من خلف زجاج الصور كمن تلاقه من كل الاتجاهات.

كانت الصور لها فى شتى مراحل عمرها، وهى طفلة بضفائر طويلة وشرايط ملونة، ثم وهى صبية يافعة بشعر قصير مهوش، وهى شابة جميلة بين رفقاء الجامعة. رآها فى جميع الصور بنفس النظرة المتوثبة للألق الممتد، وابتسامة عذبة بطزاجة الأمل والزمن. لاحقته عيناهما من تحت زجاج الصورة تتابعه وتسخر منه. وفى محاولة للتخلص من نظراتها راح يسمح بقية الشقة بعينه.

دولاب قديم للفضية، مكتبة خشبية تحوى كتباً قديمة وحديثة وجرائد ومجلات، مائدة للطعام مفروشة بمفرش قطيفى قديم ذى نممات ملونة وشراشيب معقودة. والمطبخ الواسع يبدو مفتوحاً بلا باب عدا ستارة رقيقة من نسيج الكروشيه، مرسوم عليها أطفال باجنحة واحصنة تطير وفراشات حطت على اكتاف الأطفال وظهور الاحصنة.

من خلال الستارة الرقيقة رأى اثناً معدنياً من إنتاج إيديال وثلاثة قصيرة وبوتاجاز من إنتاج المصانع الحربية وأوان نحاسية وفخارية على أرفف خشبية مزدانة بمفارش من كتان مشغول.

بدا وكأنه دخل ليسرق شقة فى فيلم عربى أبيض وأسود وتخيل أنها ستقفز من بين زجاج الصور لتعبر إليه من زمنها الغائب.

تذكر أنه يراها وقد جاوزت الأربعين ما زالت تحمل ملامح وجوه الصور الأبيض والأسود وتلك الابتسامة الغامضة. تقطع مسافات طويلة بحيوية شابة صغيرة. دأبه صوت بإيقاع منتظم. كان من

المطبخ يشى بعطل فى السباكة. تجاهله وراح يواصل بحثه فى دولاب الفضية القديم ذى المرايا والأرفف الزجاجية. اكواب بللورية من زجاج ياسين، متراصة بجوار بعضها وفناجين البيشة المنقوشة وأوان نحاسية مشغولة بنمات مفرغة، بدت جميعها فى نسق جميل مثل تحف ثمينة. على الرف العلوى طبق صينى كبير مزخرفة حوافه بماء الذهب. كان مكسوراً وقد عالجت بمادة بنية لاصقة، داهمه نفس الصوت فسار يتعثر فى فوضى الأشياء نحو المطبخ. كانت الحنفية مربوطة بمنديل حريمى مبلول وتبدو مثل امرأة مصدعة الرأس. ضغط على رأسها بقبضته فانطلقت المياه أكثر من ذى قبل.

لجأ إلى المكتبة باحثاً بين صفحات الكتب، ومتذكراً لأيام طفولته حين كان يخر نصف مصروفه فى كتاب عزيز عليه، بعيداً عن الحصاد المعدنية التى يسهل فتحها بظهر ملعقة أو لبيسة الأذن.

لم يجد بين صفحات الكتب التى صارت أهراً على الأرض غير صورة لشاب وسيم ووسائل غرامية يرجع تاريخها إلى أكثر من عشرين عاماً، وينفسج يابسة ومنديل رجالي مطبق.

داهمه صوت آخر فنحى الركام وبخل إلى الحمام ليحكم غلق الحنفية بقبضته كانت هى الأخرى مربوطة بمنديل حريمى مبلول.

كانت محاولاته فى إحكام غلق الحنفيات قد باتت جميعها بالفشل، فصارت أصوات المياه مثل أسراب نباب عنيد تصيبه بتوتر زائد. الأمر الذى ألهم فى نفسه حمية البحث من جديد.

دبلتان مبرومتان من الذهب، كل منهما فى مواجهة الأخرى داخل علبة قطيفية حمراء، قرأ الأسماء والتاريخ ثم دسها فى جيبه وتوجه فى نفسه الأمل فراح يواصل البحث فى داب ومثابرة.

بين الكتب عثر على مطروف قديم يحوى صوراً (أبيض وأسود)، تناولها واحدة ثم الأخرى وهو يمعن النظر.

صورة لها وهى تتسلم كأساً وشهادة تقدير وتصافح عيد الناصر وثانية وهى على خشبة مسرح صغير تمثل دوراً فى مسرحية. وثالثة وهى تلقى خطبة وسط لفيف من الطلبة والطالبات. مجموعة أخرى من الصور فى مطروف أبيض شابها اصفرار القدم. للشاب نفسه يرافقها فى أماكن عديدة.

صورة لهما وهي تتأبط نراعه عند كورنيش النيل، على شاطئ البحر يسيران حافيين، متلاصقين في ساعة الغروب.

وفي القناطر الخيرية بجوار الميرون التي تجحظ بالماء الوفير وصور لهما في أماكن أخرى لم يستطع التعرف عليها إلا أنه ابتلع ريقه وهو يحق في الصور وقد انفجرت أسارير وجهه وهو يتابع صور الجامعة أراح ظهره على الكنية المكسوة بقماش الكريتون المزركش وبخن سيجارة أخرى. بين الكتب أيضاً، عثر على مظهر كبير يحوى قصاصات من جرائد ومجلات قديمة.

قرأ مانشيتاً أسود في جريدة قديمة اصفر ورقها وتاكل «أول أنسة تلعب لعبة الرجال».. والصورة لها وهي في ثياب الرياضة وبين قدميها كرة قدم.

مانشيت آخر وقصاصة أخرى ليست قديمة جداً ومانشيت أسود «القبض على امرأة تحرق العلم الاسرائيلي في معرض الكتاب» وقصاصة من مجلة حديثة وصورة ملونة لرجل أنيق يقص الشريط في افتتاح مشروع كبير. كان الرجل يحمل ملامح ذلك الشاب الذي كان يرافقها في صورها القديمة، وتذكر أنه هو نفسه رجل الأعمال الشهير الذي يقتحم شاشة التليفزيون بوجه مستفز ويرفقه امرأة تبتسم ابتسامة بلهاء.. جذبت ابتساماتها الغامضة في صورها على الجدران وتذكر أنه يراها دائماً بمفردها ولا تتحدث إلى أى من الجيران الأمر الذي سهل له مهمة دخول الشقة.

عثر على حفنة أوراق مطبوعة داخل مظهر

قرار بترقية لا يحوى اسمها

وقرار بنقلها إلى أسوان في الصيف

ثم آخر إلى الإسكندرية في الشتاء.

وقصاصات من جرائد عن إضراب العمالات في شركة كبيرة تفقد من موظفيها.

تذكر أنه يراها تحمل أوراقاً وهي خارجة وعند العودة

صورة عبد الناصر على الجدار المواجه لم يراها من قبل، كما لم يركل هذه الساعات ونتائج الحوائط على الجدران. كل الساعات واقفة ما عدا واحدة ونتائج الحائط منزوعة الورق ومتوقفة عند ٥ يونيو، ١٦ يونيو وأخرى عند تاريخ اليوم. تسأل في نفسه عما الهاء فلم يركل هذه الساعات ونتائج الجدران وصورة عبد الناصر من قبل، وتذكر سنوات تعليمه وسهره في الشرفة للمذاكرة أيام الجامعة والاعتصام داخل أسوارها ورائحة القنابل المسيلة للدموع، كما تذكر أباه العامل الذي علمه ثم مات وعلى شفثيه ابتسامة.

تحرك في الشقة ليعد فتجاناً من الشاي فبدأ كمن يتحرك في مكان يعرفه جيداً مستشعراً راحة غريبة لم يعرفها منذ زمن .

وحين نظر إلى ساعة الحائط التي لم تتوقف أسرع مهرولاً إلى غرفة النوم ليمسح بفوطه مبلولة بذاة الكلمات ويزيل الشكل القبيح الذي رسمه على المرأة القديمة.

بعدها أعاد ترتيب الشقة إلى حالتها الأولى وهو يتوخى مزيداً من الدقة والحذر مع التذكارات القديمة للمرأة، ثم شمر عن ساعديه مستعيداً معلوماته القليلة لإصلاح ما فسد من السبابة. بعد وقت جلس لينتظر عودة المرأة الوحيدة.

«مرت إم هرو»، القادم إلى النهار

كتاب الموتى كما قدمه بدج فى طبعاته الجديدة

الواقع فى الضمير العام حتى أصبحنا نتحدث عن ضرورة حوار وطنى وهو ما أصبح أوضح مؤشر على غياب شخصية مصر فى معركة ضروس بين فريقين لا ثالث لهما. إن أسباب هذه الأزمة قد تكون كامنة فى عدم درايتنا بتاريخنا الثقافى، الذى لاتعرفه على الوجه الأكمل، فإذا عرفناه تركناه بلا تحليل، فإذا حللناه بدأنا بالبارحة ناسين أن مفاتيحنا هناك مع شخصية مصر فى تفاعلاتها عبر حقب التاريخ

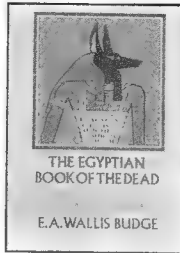
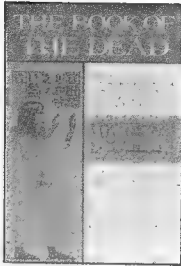
الخروج من مازقنا الثقافى الحالى، هو الذى يصلنا بجزورنا الثقافية الممتدة فى أغوار التاريخ الطالع منها والصالح، الجميل وماتخيله قبيحاً وننشره للضوء بلا رتوش ولكن من خلال وجهة نظرنا كمصريين نعلن غير المعقول أن يعانى أبناء أعرق أمة فى التاريخ من أزمة هوية (حتى وإن كان ذلك عرضاً يجرى على سائر العالم) اللهم إلا إذا كان القارئون على تسيج الثقافة فيها قد طالتهم عدوى الفصام

لقد انطوت صفحات مجلد التاريخ الذى حفظ فيه المصريون القدماء رؤيتهم للعالم وحين يدعونا وليس بدج لقراءة بعض هذا المجلد مرة أخرى إنما يفعل ذلك من منطلقات العالم الموضوعى. أما نحن فإذا دعونا دعوة مماثلة كان ذلك بغرض التنقيب فى أركيولوجيا الوجدان المصرى ننمى منه بعض سمات العبقريّة المصرية من مصادرها الأولى الموثقة.

إن الخيط الذى يصح لنا الإمساك به باديء، ذى بدء لو أردنا

التقنى والمصنف
الاقتصادي وبدا
أصبح يسيراً على
محدثي نعمة
الحضارة أن يدعوا
على المصري انعدام
الشخصية
«الهجومية -
للطاعية»^(٢) بل
اتهامه بالخنوع
والخضوع، أما إذا
كان الحديث عن

مصر القديمة، فيعادة إنتاج الأنماط
وانعدام روح المغامرة^(٣) والاستسلام
للقام لفكرة الموت، وهى بعض الآثار
الجانبيه التى عانى منها علم
المصريين بسبب خضوعه بداية
لأحكام القيمة الأوروبية المفتونة
بالمثال الهللىنى فى حقبة متناظرة من
تاريخ تلك الحضارة هى حقبة المذ
الكولونى فى القرن التاسع عشر.
ولو كان أول من ترجم عن
الهيرغلوفية ما أصبح معروفاً باسم
«كتاب الموتى» مصرياً، لأسماه بلا
تردد: «كتاب الظهور فى النهار»
الترجم والمحقق المصرى فيليب
عطية. وذلك ليس فقط بسبب تواتر



المتواليه، هناك فى
النص السرى الذى
كتبه هذا الشعب فى
غفلة من حكمائه
ومستعمره إلا أن
أحد لم يقرأ هذا
النص بعد النص
المصرى الكامل
لتاريخ مصر.

إن (كتاب
الموتى) الذى انفق

إلا أنه يعنى أيضاً احتراماً دغنياً
لأوجه الحقيقة المتعددة وسماحة
متناهية وأثقة فى نفسها بغير
تعصب، وفى أن المظاهر المتناقضة
للأشياء إنما هى فى النهاية جزئيات
من منظومة كونية تتسع لكل الأمور
فتقبلونا الرؤية المصرية أحياناً
وكانها بلا وجهة نظر محددة أو
كانها حاصل جمع توازنات لم
تهضم إحداها الأخرى من خلال
ديالكتيك حيوى. ومما لاشك فيه أن
كل هذه السماحة والرحابة سلاح
نوحدين لأنه قد ينفى الحدود بين
الذات والأخرى^(١) فيكون من السهل
اقتحامها وإضعاف تقنها فى قيمها
الاصيلة ولاسيما فى أوقات التخلف

عالم المصريان الإنجليزي واليس
بـدج عمره فى مجمه وترتيبه
وترجمته من الهيروغليفية إلى
الإنجليزية، يستبر واحد من
النصوص التى تشهد على أن
الحضارة المصرية اتسع صدرها
دائماً لكل الأشياء، فى جوار جميل
حيث لم ينف وجود شيء وجود ماقد
يبدو أنه يقيضه جنباً إلى جنب. هذا
وإن بدا انعداماً للقدرة على مايطلق
عليه «التطور» التابع من (التأليف) أو
التركيب المزجى Synthesis
بمعنى اتباع أطروحة مفروضة
إثباتها للنهائية عن طريق تأكيد نص
متناسق من خيوط بعينها وأعمال
ماعداهما.

هذا العنوان في كثير من تصوص الكتاب ولكن أيضاً بسبب المادة المحتواة في هذه النصوص.

وبالرغم من أن النسق الفرعوني في التفكير أصبح بعيداً عن عقليتنا الحديثة إلا أن الهيروغليفية المكتوبة تدلنا على هذا النسق. فقد كتبت على هيئة صور تتم عن مقاطع الكلمات استخدمت الأيقونة والرمز والمؤشر^(٤) (index) واضعة الفكرة والمشار إليه في علاقة مباشرة لاستخدامها مشاراً إليه من الممكن اختياره حسياً^(٥) في معظم الحالات فإذا اعتبرنا أن ذلك يعنى أن الرمز وما يرمز إليه هما الشيء نفسه لكان ذلك اكتمالاً في اللحظة وبالتالي يفقد الزمن بعده «المتشرك» (إذا صح التعبير) ولم يتبق سوى وجهه الآخر وهو قدرته على فعل الفساد (de-cay). وبذا يصبح المشروع

(بالمعنيين) هو الحفاظ على الأشياء كما هي، أي محاربة الزمن والتحلل المادى للأشياء وبالذات أن القابل للتحلل في منظومة الكيان شيء لا يمثل إلا جزءاً واحداً من كثير أو على أقصى تقدير ثلث واحد كما في حالة الجسد^(٦)، ولا يمثل النصف مثلاً من ثنائية متقابلة.

يقول النص على لسان المتوفى: «دعنى أكل هناك، دعنى أشرب هناك، دعنى أحب هناك، ودعنى أفعل كل الأشياء هناك مثلما يفعلونها على الأرض»^(٧) وكأن الجنة هي مفسر على الأرض. واللافت للنظر أيضاً في هذا الصدد أن الإلهة «ساعت» وهي تجسيد العدل هي في الآن نفسه تجسيد للعدالة فيرمز لها أحياناً «بالماعتين»، إحداهما تجسد القانون الوضعي والأخرى القانون الإلهي وهي في النهاية تعبير عن فكرة واحدة تصوى معانى العدل والصدق والحق والاستقامة والجورم الذي لايقبل التبديل والتغير^(٨) في غير تمييز بين قانون الأرض وقانون السماء. وبذا كان من السهل على المصري تصور أن الحياة بعد الموت من الجائز أن تكون امتداداً للحياة الدنيا، كما تصبح عملية التحنيط تحدياً عملياً لأكبر الشرور على الإطلاق وهو الذي كان من الطبيعي في هذا النسق أن يكون: الفساد أو الاضمحلال أو الفناء – كما سبق – والذي رمز له بقوة عظيمة^(٩). إلا أن الامتداد بعد الموت يظل جائزة يحظى بها فقط من

كانت حياته لائقاً بهذا الامتداد. ذاك الذى:

«لم يرتكب الأثام، والذى، لم ينطق بالأكاذيب ولا استلب طعام أحد، لم يتسبب في الألم أو البكاء للغير، لم يتعامل بخبث ولم يغش، لم يتسبب في خراب الأرض المحروثة ولم يلوث المياه»^(١٠)

وهي الثيمة المتكررة في الترانيم والابتهاالات التي تقول إحداهما:

«الجلال لك يارب [...] لتضمن لى طريقاً عسى أن أعبر عليه في سلام لأننى عادل وحق، لم أنطق الأكاذيب عامداً ولم أرتكب البتة خداعاً»^(١١) وهكذا فإن الصعود الأمثل للجنة يكون بالجسد وعن طريق سلم فعلى بعد الانتصار المتوالى على وحوش الفناء^(١٢) فيفوز المرء في النهاية بالخلود إلى جانب الآلهة.

هذه هي الرحلة التي يصفها لنا كتاب الموتى عن طريق إعادة تمثيل أسطورة أوزيريس وهي الأسطورة الأكثر تأثيراً في وجدان المصري القديم. فالمتوفى يتمثل أوزيريس ولاشإر إلى اسمه إلا مقروناً باسم الإله «هاتى» مثلاً يقال له أنى –

أوزيريس وعليه أن يمر بكل الأحوال والأحوال تلك التي كان على أوزيريس أن يمر بها بمعاونة الآلهة الأخرى ولاسيما إيزيس ونفتيس حتى يبعث ثم يفوز بالبقاء الأبدي.

وكتاب الموتى يطلق على مجموع النصوص الجنائزية المنتمية إلى الأسرة الثامنة عشر وما بعدها، إلا أن السير واليس بدج، أول من حقق وترجم هذه النصوص، يستعمل اللفظ على أساس أنه يضم كل مظاهر من نصوص جنائزية على جدران الأهرامات والمقابر والتوابيت والبرديات من ٥٠٠ ق م. وحتى القرون الأولى للتقويم المسيحي، وذلك لما وجده من تشابه عظيم بينها جعله يقر أن هذه النصوص إنما تنتمي كلها لكتاب واحد. وتمثل بردية أنسي التي يدرج لها بدج في حدود الأسرة الثامنة عشرة، المثال الاكمل لكتاب المصريين القدماء للقدس، الذي كانت نصوصه إلهاماً لحياتهم تعبر عنه الابتهالات والصلوات التي يحثونها، كما كانت له القدرة على بعث المتوفى في حياة أخرى (بالجسد) أبدية كما اعتقدوا.

نشرت ترجمة واليس بدج أول مرة عام ١٨٩٥ وقد أعادت طبعتها

دار دوفر في نيويورك عام ١٩٦٧. وتبنتها مقدمة طبعة «بل» الأمريكية (Mcmlx) أن يسدج قد قام بتحضير ثلاثة أنواع مختلفة من الكتب في عدة طبعات تحمل كلها العنوان نفسه وهو «كتاب الموتى» وأن الكتب الثلاثة تلك هي:

١ - نسخة طبق الأصل من بردية أنسي تقع في ثلاثة أجزاء من القطع الكبير يحمل اثنان منهما نص البردية الهيروغليفي مع ترجمة بدج وحواشيه، ورسم البردية بالأبيض والأسود. ويتكون الجزء الثالث من صور طبق الأصل لرسم بردية أنسي بالألوان طبعت في الأعوام ١٨٩٠ و١٨٩٤ (١٢)

٢ - نص جمعية ميتشي:

وهي طبعة من جزئين طبعت عام ١٩١٢ تضمنت الصور الملونة في نهاية الجزء الأول (٣٧ لوحة ملونة)، وكانت هذه الطبعة إضافة وتصنيفاً على الطبعة الأولى لما تضمنته من مراجعة للترجمة وإضافات وتصحيح للحواشي تمت في ضوء الاكتشافات الأحدث، حيث توفرت برديات جنائزية أخرى للمتحف البريطاني. وقد أعاد السير واليس

بدج كتابه المقدمة كلها تقريباً، وعبر في النهاية عن رضاه عن هذه المراجعة الشاملة التي افتخر بانها «طبعة جديدة بالاسم». وكانت تلك هي المرة الأخيرة بالفعل التي قام فيها بدج بمراجعة كتابه على نطاق واسع، وتعتبر مقدمتها كتاباً في حد ذاته تضمها طبعة «بل» فيما يقرب من الثلاثمائة صفحة منسوخة بالخط العريض.

٣ - أما الطبعة الأخيرة فسمي طبعة الحجم الصغير (Small format version) وهي أيضاً تحوى ترجمة طبعة ميتشي، إلا أن الرسم فيها بالأبيض والأسود فقط كما أن ديباجة بدج تحوى عدة مقاطع من كتيب صغير كان السير واليس قد أعده للمتحف البريطاني وقت أساتفته لجناح المصريين عن كتاب الموتى عام ١٩٢٠.

أما طبعة دوفر التي استخدمها المترجم والمحقق القديم، د. فيليب عطية ونشرت عام ١٩٨٨ فهي النص الكامل لطبعة ١٨٩٥ وهي الطبعة التي أوصى بإعادة نشرها مجلس أوصياء المتحف البريطاني عن كتاب بدج الأول.

هوامش:

- (١) وهي السند التي أقامت عليها أوروبا أطروحة تولونها عرقياً حيث أسقطت على الشرق كل ما أراءت ان تظهر على نقيضه فاعتمدت ثنائيات المفاضلة الشهيرة: أبيض / أسود، نشيط/ كسل، متدين/ مؤمن بالخرافات. صادق/ كاذب إلخ. وأبقت لنفسها الأفضل. انظر ادوارد سعيد، الاستشراق وأخيراً للثقافة والإمبريالية. Culture & Imperialism.
- (٢) بمعنى aggressive والتي أصبحت قيمة إيجابية للغاية في العرف الأنجلو/أمريكي على سبيل المثال.
- (٣) وهما فينتان مركيزتان في الحضارة الإغريقية التي قامت عليها نهضة أوروبا.
- (٤) حسب تقسيم بعبوس للعلامات: انظر في هذا السدد أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا. إشراف سفيان قاسم ونصر حامد أبو زيد. دار إلياس. القاهرة (٢) ص٢٤
- (٥) للرجع السابق ص٣١.
- (٦) الإنسان عند المصريين كان مكوناً من جسد وروح وقرين يعبر عنه على التوالي بالشبح أو الصورة أو العبقورية Genius وهي مكونات شخصية.
- (٧) فيليب عطية، كتاب الموتى، وصول حقول السلام. الفصل ١١٥٠، ص١٠٩.
- (٨) للرجع السابق ص٢٥٦.
- (٩) في هذا بالطبع تيسير لفكرة الشر عند المصريين إلا أنه لايسعنا هنا إلا إشارة سريعة إلى صراع رع البؤسى مع الوحش للتربس به عند البزوغ والذي ينتهي بأن يشل رع الوحش كل يوم قبل أن يبدأ رحلته. كما أنه جدير بالذكر هنا أن الآلهة ذاتها كانت في حاجة إلى نفس التمتع والتعاود التي كان على القرني (أو الأحياء) حملها لدرء شر الكائنات التي قد تهاجمه بقصد إفنائه - أي أن الآلهة كانت في صف البشر ولايحوى دخلها قوى منوية لهم، بل على العكس كانت هي نفسها ضحايا محتملة لغري الشر ولم تتبته.
- (١٠) كتاب القرني الفرعوني عن بردية أثنى بالتمتع بالبريكلتي. ترجمة وتحقيق فيليب عطية. مديبولي. القاهرة: ١٩٨٨ ص٧٣.
- (١١) إلفاء الجسد في مظهرنا.
- (١٢) تطبيق طبعه دوقر إلى نفس الطبعة على أنها طبعت عام ١٨٩٥.

متابعات



بين الكوميدي فرانسيز ولا ميتافور

(١٧٦٣) زائرا نادرا لخشبة المسرح الفرنسي عامة، ومنقطعا عن زيارة خشبة مسرح الكوميدي فرانسيز أو يكاد. وربما كان من أهم أسباب عدم الاحتفاء به لغته المسرحية الجديدة التي نحتت استعارات وتعابير جديدة أضفت على اللغة الفرنسية قدرا من التوسع اللفظي في الاستخدام وطرافة في المعنى. ولأن اللغة الفرنسية لغة يعشق بها الفرنسيون ويفتخرون بها، فهي لغة شعراء النهضة الفرنسية: راسين وكورني ومن بعدهم موليير، فقد اعتبر ماريغو في فرنسا كاتباً صعباً، متعدياً على أصول اللغة، مع أنه في

تقدم في الأمر، من كلاميات المسرح الفرنسي اليوم.

أصبح جان بابتيست موليير (١٦٧٣ - ١٦٧٣) أحد الروافد الأساسية التي غذت ريرتوار فرقة الكوميدي فرانسيز منذ منشئها إلى الآن. فهو يمثل عبر تفسيراته المتنوعة في الرؤية الإخراجية، والتشكيل المسرحي، متبعا ومرتعا خصبا يصول به ويجول كبار المخرجين والممثلين والسينوغراف الفرنسيين. وفي الوقت الذي كانت فيه مسرحيات موليير متهمة للعامة من جمهور المسرح وللخاصة منهم كذلك، كان ماريغو (١٦٨٨ -

مسرح «الكوميدي فرانسيز» هو ذاكرة الفن المسرحي للادب المسرحي الكلاسيكي والمعاصر لفرنسا. انشأه المسرحيون الفرنسيون بقرار الملك لويس الرابع عشر منذ أكثر من ثلاثة قرون. فعند عام ١٦٨٠ لا يزال هذا المسرح متخصصا في تقديم الأعمال الكلامية للدراما المسرحية الفرنسية وتُكتبها: راسين، وكورني، وموليير، وماريغو وأعمال المسرحيين الطليعيين: بيكيت، وأداموف، وأنثوي، وچينيه، ويونيسكو وغيرهم لتصبح دراماتهم الطليعية التي كانت

تمرضه للقضايا الإنسانية داخل مسرحه، كان فيلسوفا عاشقا للحب الإنساني المطلق، وخالقا لتيار حديث المسرح واللغة المسرحية الفرنسية. هذا التيار هو «ماريوقوداج»، إنه مصطلح يعبر عن شخصه المسرحية، في تبنيهم لما يطلق عليه بالقرار الموجل أى معارسة لعبة التلجليل، وتظهر هذه الفكرة الجوهرية في مسرح **ماريوقو** جلية في ذلك الإعلان الدائم بتاجيله، لما يقترب عليه من تشابك العلاقات الإنسانية وتعقدها، فقد يكون هذا الإعلان أو ذلك القرار هو الموت المادى المنتظر نتيجة لإخفاق فى الحب، أو تعثر فى صداقة يوتوبية خالصة، أو فى الرغبة المستحيلة للوصول إلى الصديق الإنسانى المنشود. ويمثل الموت أو مجموعة الإخفاقات البشرية بكل أشكالها وأنواعها - عند أبطال **ماريوقو** سواء المادية منها أو المعنوية - درامات تتخلق فى ظل ظروف إنسانية مركبة تتعقد فيها القيم الإنسانية وتقترب بهم نحو الهلاك أو الموت. ذلك كله يصبح **ماريوقو** معاصرا، ويعيد اكتشافه الفرنسيون، فيبعثون فيه الحياة من جديد، لعصرية قيمة

الفكرية والإنسانية، وإخصوية لعبته المسرحية المعتمدة على كشف آفنة الشخص المسرحية للكشف المسرحى عنها، رغم عدم معرفة بعضهم بالبعض، ومعرفتنا - نحن كجمهور - بهم، فتزداد اللعبة المسرحية سخونة ومثمة لنا.

ليس إذن من باب المصادفة المحض أن تلتقى إلينا فى زيارة للقاهرة والإسكندرية فرقة مسرحية لها تاريخها كفرقة «الكوميدي فرانسيز» التى عرضت مسرحية «الوصيفة المزعومة» **ماريوقو** من إخراج (جاك لاسال) فوق خشبة مسرح دار الأوبرا المصرية فى نهاية يناير الماضى، ولا هو من قبيل المصادفة أن تطرق أبواب مسرحنا «فرقة المسرح القومى» لمدينة ليل الفرنسية لتقدم من إخراج مديرها (دانيال ميسجيتشى) مسرحية **ماريوقو** تحت عنوان «المفاجأة الثانية» فوق خشبة مسرح مركز الهناجر للفنون فى أوائل مارس الماضى.

ورغم تباين منهجى الفرقتين، وتوحيدهما، إلا أن **ماريوقو** يصل ما بين رسالتيهما الراميتين إلى إعادة

اكتشافه، فيجدو اليوم فى فرنسا مؤلف الصغوة والعامة فى أن واحد من جمهور المسرح الفرنسى المعاصر.

مسرحية «الوصيفة المزعومة» التى قدمتها فرقة الكوميدي فرانسيز هى النص الأساس **ماريوقو** الذى يقوم (لاسال) بإخراجه للفرقة. ومع أن المسرحية لها طابع كوميدي خالص إلا أنها سوداوية كئيبة. إنها شئ أقرب إلى مسرح «أنطونين ارتو» فى التناول، حيث يسمى بقسوسته للكشف عن «الوضعية الاجتماعية» القاسية بكل ما تزخر به من قيم فاسدة لحالة الوصول إلى النقاء. يعتمد **ماريوقو** قبل «ارتو» بقرن على ذلك الغزو القاسى من الحزن للوصول إلى الرحمة، فيتيح لنا الفرصة كى نتصلح مع أنفسنا ونوافق معها.

لا تنحصر أهمية هذا العمل المسرحى - فى ظنى - فى أنه تأكيد على نفعة تقديم الريبورتوار المسرحى للدراما الفرنسية، ولا فى تقديم التراث المسرحى الكلاسيكى للأمة فقط، بل قيمته الكبرى فى سعيه إلى تذكير الفرنسيين بروادهم المسرحيين

الأوائل، ومعالجة أعمالهم بأسلوب يتسم بالطراوة والجدّة. ولا يسمى (الأسال) في تفسيره كمنخرج إلى لوى عقد المادة المسرحية الكلاسيكية التي سطرها ماريكوف، ولا بتحويلها أو تصنيفها أو حذف بعض فصولها، بقدر ما كان هدفه الاقتراب من الكلمة الدرامية وفهمها، واستيعابها، بعد الإصغاء إليها بوعي فتشدد أنبا مسرحيا متحركا فوق خشبة، أمام أعين المتفرج. يستخدم المخرج من بين ما يستخدمه مفردات وأدوات مسرحية بالغة البساطة والعقّ معا، فهو يريد من الممثل - باعتباره أهم هذه الأدوات - أن يكون موصلا جيدا للكلمة ومعبّرا عنها من جانب، ساعيا من الجانب الآخر أن يضعها في إطار سينغرافى فنى بليغ دون تفلسف بصري أو زخرفة شكلية. لذلك يحاول رودى صابونجي - مهندس ديكور العرض المسرحى - وهو من أصل مصرى يعيش فى فرنسا - أن يدخل عالم الواقع المركب من الأبواب الضخمة والثقيلة واللسلالم الطويلة الفارمة، عالم التفاصيل الحيائية الجامعة، داخل عالم فانتازى وخيالى رحب، يحققه

فوق خشبة المسرح عبر غلبة محتوى هذا الواقع، تقسم بطبعها التشكيلى (التقنيى) الذى يحتضن شخصوس المسرحية وأبطالها وأماكنهم فى كيان يتوحد مع الزمن، وكثّن الواقع والخيال توأمان روحيان لا يفصلان. وتطبع لأيساحة بطبعها تصميم الأزياء التى يحافظ فيها المصمم على الطابع للتاريخى لها دون أن تتعمد التزييفات للمصوّة التى توحى لنا بأن هذه للشخصوس تمثلنا وترتدى أزياءنا وتتكلّم بلساننا. هذا الوبى باستخدم أدوات لفة العرض المسرحى، يجلّنا نقف مشدوهين لللقّة المتناهية التى تصل بين جميع هذه العناصر الفنية فى سلسلة غير منقطعة حلقاتها سواء على مستوى الديكور الدقيق أو الأزياء الموحية أو الإضاءة البليغة أو الفراغ المسرحى الرحب، ليضعنا كل هذا أمام درس من دروس الأدب المسرحى، وقطعة فنية راسخة من التراث المسرحى الفرنسى الأصل.

(ماريوفى (ليل)

يقدم (دانيال ميسجيشى) المخرج الفرنسى ومدير المسرح الوطنى بمدينة (ليل) الفرنسىّة لدى

اتّلاق عليه اسم (ماريوفى) - مسرحية طريق (المفاجأة الثانية) إحدى مسرحياته التى يعود تاريخها إلى عام ١٩٧٧، يصور مركز الهنجر للفنون عبر سلسلة من الأحداث العنصرية المتعاقبة، فتعرض للمشاهدين المعبين فى عدد غير قليل من الامتحانات والألعاب التى تربط فيما بينها حبكة سلاجية لمركزية وفارس يتعاقدان على أن يحافظا على هدأتهما المظلمة لتتحول بعد حين إلى حب ضائع، يساعد فى تحقيقه ووصله فى نهاية الأمر خادم الفارس وخادمة الماركية، وسط أحداث مسرحية لامعة، وبشخصيات تقف بالمرصاد ضد هذا الحب تارة فتعمرقه، ومعه تارة أخرى فتتشعل فيه النيران، فيزداد صيابة زوغبة فى التكف والارتباط حتى ينتهى العمل بنهايته المتفائلة التأسسية أى بعودة المشوقين لحبهما المحبوس.

فى سهرة مسرحية متواصلة غير متوقفة يقدم المخرج المسرحى عرضا مسرحيا ذا إيقاع سريع لامع، نرى فيه العديد من الألعاب الإخراجية الحديثة الجذابة، مسرح داخل المسرح، به شرفة مقامة فى خلفيته نرى فيها شخصية جديدة

يضيفها المخرج وهي الإنسان الكلي الذي يلعب «الشطرنج» مع تماثيل صغيرة شبيهة بشخصه، يظهر فيما بعد الخدم الذين يراقبون مخدومهم فوق خشبة مسرح تحولت إلى رقعة شطرنج لممارسة لعبة الحياة والحب والموت للأشخاص بالفين: فيلسوف مضحك أرعن، خادم يقظ ثرثار، ماركيزة رقيقة متحنلة، فارس مشبوب العاطفة، وإنسان إلى يهيمن على عالمهم، له قريته في مقدمة خشبة المسرح اليمنى يهيمن على الأحداث، وشبيهه يجلس في الشرفة ينظر ويراقب وسيطر على أقدار شخصه، وكأنها عرائس يتلاعب بها القدر ويد المخرج. يحيل (ميسجيشي) أداء الممثلين وحركاتهم المنسجمة إلى معروفة من الإيقاع الحي، والحركة الجسدية المرنة، فتتحول كوميديا ماريو إلى دوامة إنسانية غنية للنغم تمثل مأساة الإنسان للعاصر في بحثه عن نفسه وهو يسعى جثثاً للعثور عليها في مراثه المادية وكأته

ينقب في مرآة نفسه فيفضل.

لا تصل ما بين «فرقة الكوميدي فرانسيز» ومسرح «لاميتافور» مسرحيات ماريو فقط، الذي أصبح موبيلاً ومنبعاً ينهل منه المسرحيون الفرنسيون أعمالهم وإسقاطاتهم الفكرية والفلسفية والفنية سواء الأكاديميين منهم أو المحدثون - إن جاز لي استخدام هذا الفصل الاصطلاحي الجحف بين الفئتين - بل إن أهم ما يربط للمسرحيين (الكوميدي فرانسيز وميتافور) هو اكتشاف الذات للفرنسية المعاصرة، عبر منظور يعيد للكاتب المسرحي القديم حاضر أفكاره وإرماصاته، والمتلقى الفرنسي مكونات شخصيته ومكوناتها الإنسانية، وإحياء عصر نهضته من جديد.

وإل من أهم الدروس المستفادة من العرضين هو أن مسرحنا المصري والعربي في حاجة أكثر إلحاحاً لإعادة اكتشاف أعمال

كتابنا المسرحيين الكلاسيكية منها والمعاصرة - تلك التي لا يعود تاريخها إلى القرون السالفة، وإنما إلى فترة قريبة منا وهي نهايات القرن التاسع عشر وقرننا العشرين الذي قارب على الانتهاء. نحن في حاجة ضرورية ملحة لتقديم الأعمال المتميزة في مسرح أحمد شوقي وعلى أحمد باكثير، وتوفيق الحكيم، وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ويوسف إدريس ونعمان عاشور ومحمود دياب وميخائيل رومان وغيرهم من الراحلين الذين تركوا لنا ثروة من الكلمات والأفكار والأشعار، تحتاج إلى من يكتشفها، ويفسرهما من جديد إما بالطرح الجديد، والإعادة الواعية، وإما بالرواية والمنظور العصريين المستفيدين بإنجازات العصر وأطروحاته لتفسير ما تقترحه وتتبعه من فكر إنساني مستدير.

هنا، عبد الفتاح

مع الأديب القاص «إبراهيم فهمي»

ويؤثر أثره على زيادة عدد المتعلمين من أصحاب المهن المختلفة، وهو ما جعل أبناء النوبة يرحلون إلى المدن البعيدة، لكي يخفوا العمل عن أهلهم، بل ويساعدونهم على الميشة... ذلك هو ما استطاع «إبراهيم فهمي» أن يجعلنا نعيش في قصصه كلها.

وعندما نحاول دراسة «إبراهيم فهمي»، فإننا نجد أن مجموعته بعنوان «العشق أوله القرى» تمثله خير تمثيل، لأنها تحمل قامة ما وصل إليه من تطور في كتابته للقصص، إذا يمكننا نلمس عائله من خلالها.

طرفة القاص ولغة الغناء

ولعل المتأمل لمجموعة «العشق أوله القرى»، يلاحظ أن القص لدى الكاتب لا يستحوذ علينا بشكل كامل، فهو يمزج بين لغة القص والسرد والحكي، واللغة الشعرية الغنائية في طريقة خاصة جداً، وتبين روح الفنان داخل الكاتب، الذي كان صدره يفيض بالكثير من الشجون والحزن الغنبي، الذي لم يفصح الكاتب عن أسبابه، ويواصله بسهولة ... فهل يكون الحزن

وجدير بالملاحظة أن العالم القصصى لإبراهيم فهمي، لم يتجاوز ويتعد عن ذلك المعنى، الذي وشى به العنوان «العشق والسفر»، فبطاله يهزون حول ذلك المعنى للركبة فهم موزعون بين العشق وحب الحيلة، والفناء والرقص، وبين السفر إلى المدن والقرى البعيدة عن بلادهم بشمسها المشرقة دائماً.

والتعبير عن العشق عند «إبراهيم فهمي» - يبرز ذلك الروح الرومانسى الجميل، الذي يلف قصصه، فبطاله يعيش حالة بحث دائم عن الحب وعن المواقف النبيلة، فهو ممرور دائماً منها ويفنى لها، ويمن إليها، حتى باتت تشكل جانباً من معنى حياته التي يعيشها.

ويأتي السفر ليمثل القيمة الثانية في أعمال إبراهيم فهمي، حيث البيئة النوبية من الميقات الطاردة لأبنائها، خاصة بعدما أصاب مجتمهم من تضيق بتغطية الضرر في أسوان، وبناء السد العالي، مما أنقذهم أراضيتهم التي لتزعمها من الجبل بعد إصلاحها .

كما كان لوصول الخدمات التعليمية إلى بلادهم بشكل أكثر اتساعاً بعد ثورة

يعد القاص «إبراهيم فهمي»، الذي رحل منذ أيام واحد من أبناء النوبة الشباب الذين ملأ الحياة الأدبية صخباً طوال السنوات الأخيرة، بعد أن ازدهر نوع من الكتابة اختص بها أبناء النوبة، اعتزلاً ببلادهم وموطنهم النوبة القديمة أو النوبة الجديدة في أسوان، أو قنا، أو بنقلا ... فانهروا في كتاباتهم المختلفة سمات أبناء النوبة وبطاعتهم، بل تجاوز البعض ذلك مؤكداً على الخصائص الجغرافية لبلاد النوبة وما جرى على إنسانها من تغيرات، كتأثر جانبية بعد تغلية خزان أسوان مرتين وبناء السد العالي.

وإذا كان «إبراهيم فهمي» واحداً من هؤلاء، فقد أثر أن يبرز في تجربته الشخصية نتائج الغربة والاغتراب في المدن البعيدة عن النوبة، واختار أبطاله أو بطله الواحد، الذي لاحظناه يتكرر كثيراً في قصصه.

ولقد أصدر إبراهيم فهمي ثلاث مجموعات قصصية هي:

- ١ - القرى بوياء ١٩٩١.
- ٢ - بحر النيل ١٩٩٠.
- ٣ - العشق أوله القرى ١٩٩٢.

بسبب السفر وترك الأهل ومواطن الطفولة الأولى؟ أم بسبب الحرمان من التواصل مع الجنس الآخر في تجارب كاملة، فبطلة يعيشنا حالة بحث عن محبوبية لها وجه القمر، وواضحة كخطوط الشمس، وجميلة العينين؟ ... أم بسبب الفقر والإحساس الدفين؟ .. أم بسبب كل ذلك؟ .. وربما هذا هو ما دفع القاص «إبراهيم فهمي» ليشير بطرف خفي في أعماله إلى أطراف من ملحمة حياته، في لغة لم تكن بالمرسود القصصي أو بالوصف، كما لم تكن هي بالشعر، رغم أنها تحمل الكثير من الغنا. ويؤكد ذلك ما صرح به الكاتب في بنية لفظية واضحة وثبت بما في داخله عند تقديمه لمجموعته، الذي صاغه في تلك الكلمات ... «من حيث ينتهي الشعر أبداً ومن حيث تبدأ الحكايات أنشئ». واطن أن القاص قد أجاب في العبارة المسابقة، على الكثير من التساؤلات، التي راودت القارئ للقصص والمقدمات عن طريقة الكتابة لديه، والتي لم تخل من الجمال النابع من الصنق مع الذات، واستخدام العبارات الغنائية الشعبية والغلبة.

وكما باح «إبراهيم فهمي» عن طريقته في الكتابة في عبارات التقديم .. فإنه يكون قد باح أيضاً عن ذاته في إهدائه للكتاب بكلمتي «إلى لا أحد» حيث لم يجد

الكاتب من يستحق أن يهدي كتابه، رغم أنه لم يغفل الإهداء، مثمناً يفعل الكثيرون من الكتاب، لكن بسبب نرجسيتها للتضخمة، فلم ير على مرآة نفسه غيره، وأغض عينيه عن كل المحيطين به ... ويقول في القصة التي استعمرت المجموعة اسمها كمنوان لها ...

ديا مدينة العشاق، يا أم الليلاد، العلم أوله القسرى، وأخسره أنت. باعت أمي أساورها، وأعطيتي تذكرة إليك، يا مدينة العشاق، يا أم الليلاد، أهلك، تكلمتيني في كل زمان بلغة، ويعين العشاق قلوبهم تذب أقدامهم في الشوارع التي أحبوها. يا مدينة العشاق على بابك فتى عاشق في صنوقه عقد لأحلى أسراه، وصبية من بناتك واعتنى بهدية لأمي إسورة، والأرض صبية باعت أساورها ليأكل عيالها، ولرغص ممنوع بأمر، كيف ترقص الأرض والروح في يد سجانها؟ ..

ولعلنا نرى في العبارات المسابقة للالام للنفسي للفتى القادم من اعماق الجنوب، محملاً بالكثير من الشجن، وجدناه يقف أمام مجيئه شوقاً إليها، ولم يقل أنها مدينة بلا قلب، مثمناً قال الشاعر «لحمد عبد المهيطي حجازي»، فهو يراها مدينة للعشاق، وهو واحد من عشاقها، وقدم إليها لكي يتواصل معها، رغم أنه بذل

كل ما تملك أمه لكي يصلها، فهي الحياة والحب والعشق في نظره ... وربما ذلك يؤكد الرؤية الرومانسية الحادة والمستسلمة للمدينة بقادراها المتباينة. كما إنها هي التي تؤدي إلى تلك الحزن المفاجئ، فعندما يكن إنسان لمحبوبته كل هذه المشاعر، ولا يجد منها غير الصد وعدم التجاوب، فإن حبه الرومانسي لا بد أن يتحول إلى تلك الحزن النبيل، حزن المفجور في كل أماله. كما أن «إبراهيم فهمي» أبرز في قصته ذلك الصوت العالي، صوت المغنى، الذي لا بد أن يردد لزمات مدينة، وكأنه يكتب أغنية، فكثيراً ما ردد عبارة ديا مدينة العشاق، وحكى عن الأم التي باعت أساورها .. كما كان يردد عبارات أخرى في قصة «بحر النيل، نيل ويحرق» كما لو كانت مقدمة موسيقية في حكاية شعبية غنائية، توصل الصوت الواحد الذي يردد حكاية لمحمية أو أسطورة غنائية ... مثل:

«الكلام لمن يا بنات

الكلام لصيفة مكى يا بنات

لا البلاد بلاد، ولا الدنيا، ولا القصر»

بل إنه وضع في رؤيته الالم للضحية في مقابل الحبيبة المجهولة، ابنة المدينة، والتي لا توجد سوى في خيال راوى الحكاية، الذي يقف في المتخصف فالأم تمثل الحب الفاتح، والحبيبة تمثل المملول،

وهو يمثل المعنى الداخلي، أو النغمة الأساسية التي غنى لها إبراهيم فهمي. فهي النغمة الأساسية في عقله، لكي يفند على ريباته تلك الأغاني القصصية، أو القصص الغنائية، التائهة بين الزمان والمكان في أبعاد ربما ليس لها أدنى وجود إلا في خيال الكاتب، الذي لو لم يفن مات منذ زمان طويل، لكنه فضل الموت أثناء الغناء، فالكلمات لديه في القصص هي القصص ذاتها، مثله مثل الشاعر، فالشعر هو اللغة، واللغة هي الشعر جعلها الكاتب بالأسواق، ونكريات وحنين جارف للحب والعشق في مدينة العشاق، مؤكداً على ذاته، فهو المركز، وهي المحور، الذي يتمحور حولها جميع أعماله، بل وجميع تفاصيل حياته.

«التراجيديا الداخلية»

والمؤكد أن الجمال أو عناصر الفن في قصصه على وجه الخصوص، وفي قصة العشاق أوله القري على وجه الخصوص، ينبع من سرد الحكايات الشعبية النوبية،

أو من تصويره لواقع محلي متميز، إذ لم يلاحظ للنوبة في قصصه أي أثر، سوى في كلمات مثل العنجريب، وأنساب، وكشتمنة ... كذلك لم ينبع الجمال في قصصه من شغفه بالفكر الإنساني الذي يبرز من الصراعات بين أبطاله الرمزيين، أو الواقعيين، أو من انخراط قصصه في إعادة تشكيل الواقع من جديد، معطماً بفعل الكتاب أصحاب الرؤى الفلسفية والفكرية.

وإنما كان ينبع يوماً من محاولته العزف على أوتار نفسه الحزينة، بغناء كله الوال الحزين، ومن قدرته على ذلك، مما يؤكد أن إبراهيم فهمي كان يحمل قلب طفل مملوء بالشاعر البسيطة، الإنسانية، ولقد انتزع تلك القدرة من محاولاته المستمرة للتعبير بالكلمات. كما نبع الجمال أيضاً، من صدفه الشديد مع نفسه، فعندما كان يكتب إبراهيم فهمي، لم يكن يضع أمامه أدنى مساحة للأكاذيب الصغيرة أو الكبيرة، وإنما كان يكتب مجرداً من كل شيء، إلا من العناصر الأساسية الحزينة

داخله، والتي برزت في فكرة الاغتراب، والوحدة الداخلية، والحنين إلى حب مجهول التفاصيل، ربما لم يتحقق في حياته أبداً، مما جعل قصصه دائمة النزف بالحرمان والتعطش للحب، ومن ثم تحولت إلى أغاني ذات صوت واحد، نغمتها الأساسية الحزن والحنين إلى وجه الحبيب.

ولا عجب أن يكون مثل ذلك الكاتب العازف ذا صوت واحد ووحيد، تقرى أبعاده في كل ما كتب تقريباً حيث لم ينشغل بلغة قضايا أخرى سوى قضية ذاته، التي لم يبع لأحد بكتوناتها، فبرغم مرضه إلا أنه ما كان يهسر به أبداً بسهولة .. وبك سمة من سمات شخصية إبراهيم فهمي، التي شكلت روحه واثرت على قصصه، وربما أوتت به في شرح عمره.

شمس البدر موسى

المرأة والوعى بالذات من خلال الأدب

يبدو أن المرأة العربية ستظل تناضل خلال السنوات القادمة ولعدة أجيال فى سبيل التحرر والتقدم، فكل ما كنا نظنه للمرأة الأولى مكسبا نهائيا لا رجعة فيه، يتبدد الآن ويتلاشى مع زحف الفكر الظلامى.

قضية المرأة إذن قضية ملحة تحتاج إلى تحليل ودراسة لفهم أبعادها وأسباب تقدمها أو تعثرها والأدب مفتاح من مفاتيح هذه القضية المعقدة.

ومن الرسائل الجامعية التى نوقشت مؤخرًا بجامعة السوربون فى باريس رسالة حول «البحث عن الذات عند المرأة العربية من

خلال قصص وروايات الكاتبات العربيات» التى نالت بها سهير توفيق درجة الدكتوراه بامتياز أمام لجنة مكونة من الدكتور يمينى برونيل والدكتورة أوميت ييتى.

والموضوع الأساسى للرسالة هو البحث عن الذات عند المرأة العربية والموضوع يؤثر كثيرا من المشكلات لأن اكتشاف الذات هو فى نفس الوقت اكتشاف للعالم، والبحث عن الذات ينقسم إلى قسمين: الوعى بالذات والوعى بالجسد عند المرأة العربية.

والوعى بالذات يتحقق فى أشكال كثيرة، فهناك الوعى بالذات عند المرأة الفنانة، وعند الفتاة

الراقصة، وعند المرأة الناضجة التى تواجه أزمات تصديق الذات فى المجتمع الممثل فى الرجل. والرجل هنا يجب أن يفهم للمفهوم الواسع للكلمة أى الرجل للممثل للسلطة، نعى الأب أو مسير العمل، أو مشورع القوانين، وهكذا يتضمن القسم الأول تحليلا للموضوعات التالية:

١ - البحث عن الذات عند الفنان: «السهرات الراقصة» لمى زيادة.

٢ - البحث عن الذات عند الفتاة فى مقتبل العمر.

٣ - أنا أحيا للعلى بعلبكى.

ب - امرأتين فى امرأة لنوال

السعداوى

ج - أن تفحص، الشمس
لسحر، توفيق»

٢ - تصديق الذات عند المرأة
الناضجة:

١ - رحيل، المرافى، الحقيقة
لفائدة السمان»

ب - يقع نداء « وريفة لهدى
جاد»

٤ - الانزواجية أزمنة من أزمنة
تحقيق الذات:

١ - دوائر، الحب والرعب
لسكبنة فؤاد»

ب - الطفلة ليلي، العثمان»

٥ - ضياع الذات في المجموعة في
زمن الحروب.

توم الأيام لعلوية صبح»

وفي القسم الثاني تركز على
الوعي بالجسد من خلال عدد من
الأعمال الأدبية النسائية المختارة

وتتعرض الباحثة لموضوع الوعي
بالذات عند الفنان أو الكاتب من
خلال الصورة القصصية لدى زيادة
(السهرات الراقصة) وهو يعنى
هذا الوعي بمشاعر الفرد
والاختلاف، واكتشاف النفس وأوجه
الاتصال أيضاً مع الآخرين. والوعي
بالذات هنا يتحقق في الوحدة التي

يواجه فيها الفنان نفسه، بعد
مخالطة الناس إذ تأخذ كل أبعادها
الخصبة من هذه المخالطة قبل
لحظات خلق العمل للفنى.

وفي «أنا أحية لليلي، يعجبكى»
تعبير الفتاة المرافقة بمرحلة التمرد
على الأهل وتقدم، ومحاولة شق
الطريق بالعمل والدراسة، وبالانتماء
للقيم الإنسانية ورفض الزيف
والتجارة بالمبادئ، فتصطدم
برئيسها في العمل وتتركه
ويوالفها في البيت، وتحاول عن
الطريق الحب لإيجاد هدف لها،
ولكنها تكتشف أن فاتها شخص
غير ناضج بعد وفراقه للوحدة في
للنهاية وتفكر في الانتحار، لكنها
تقنع في النهاية بأنها تحيا، وأن
الحياة في ذاتها هبة.

والوعي بالذات عند المرافقة
يتحقق في رواية قوال السعداوى
(امراتي في امرأة) فذات «هبة»
الشخصية الأساسية في الرواية
تتحقق في التفرد أو النرجسية
الشديدة وإنكار نماذج الشخصيات
المحيطة بها: شخصية الأب،
والاستاذ، والزملاء، والزميلات،
وإغراقها في التفرد يلغى وجود
الآخرين والعالم تحكمه نظرة واحدة،
هي نظرتها وبهية لا تخرج من

عزتها إلا عندما تحب وتختار
الانضمام لمركة مقاومة ضد
الاحتلال قام بها زملائها في
الجامعة. ويتم تحقيق الذات في
هذه المرحلة على السلبيات، إذ إن
شخصية هبة لا تحقق شيئاً بالفعل
تغير نفى الآخرين وتوهم إنها
تسمعهم، أو تقضى عليهم بإشارة
من أصبعها. المشاركة هنا تساعد
البطلة على التحرر من أبعادها وعلى
الانقفاء مع الآخرين بعفوية تذيب
حواجز الكره والاستعلاء.

الوعي بالذات يمكن أن يتم من
خلال تجربة تقلم مع المجتمع المحيط
ومع الرجل الذي تحب، كما تعبّر
عنها سحر، توفيق في (أنا، تفحص
الشمس). فالقصة الرمزية تبدأ
بالتعرف على الذات وعلى الآخرين
من خلال رحلة رمزية لاكتشاف
أرض جديدة. في السيرة الطويلة
تصاوم «هسي» أن تصمد أمام
المقبات. فهي تراقب تصرفات
الرجل الذي اختارته وتصرفات
الآخرين، وعندها أمام الله ألا تكتب،
ثم عودتها للنفاق المساند في
للمجتمع، ثم ندما واختيارها ربة
مرتفعة تستطيع فيها أن تغلو
لنفسها لرجلعة حساباتها، واختيار
خطوتها القادمة. و«هسي» تكتشف
أن «هو» مشغول بنفسه وبالأخرين

دائماً، وإنه لا يلقي بالا إلى ندائها أو رأيها، وفي هذا اعتراف ضمني بأن المرأة لا زالت مقصية عن الأوار الإيجابية، كالمشاركة في اتخاذ القرار، أو الإدلاء بالرأي. الرجل يقنع منها بدور المتفرج. هذا الإقصاء قد أعطى على مر العصور للمرأة القدرة على معرفة أوجه الالتباس أو الاختلاف في أي موضوع ما دامت لا تشكل طرفاً فيه. وفيه، في القصة تتعرف على ذاتها، منفصلة عن الرجل وعن الآخرين، قبل أن تقر الانضمام إليهم في مسيرتهم نحو أرض جديدة.

تحقيق الذات عند المرأة
الفاضة تجسدها بطلـة «الدانوب الرسادي» من مجموعة «غادة السمان» «رحيل المرافى القيمة» بطلـة هذه القصة كانت قد حققت ذاتها من كل الأوجه، فهي منجعة ناجحة، وشاعرة تعيش قصة حب مع رئيسها في العمل. والحدث الذي يقوض عائلها من أساسه، ويكتشف زيف الواقع الذي تعايشه تكسـة ٧٨. فقد تسببت كمنجعة في مقتل أخيها وبعض الفدائيين، عندما أعلنت تقدم القوات المصرية نحو فلسطين. هنا انهار المستقبل البراق، فقد عجزت عن النطق أسماء

الميكروفون. وكرهت أن تكتب على جموع الشعب كما تريد منها الإذاعة ويريد منها خطيبها، وانطلقت هاربة من مدينة الموتى «مشق» كما اسمتها، وأصبح شعارها يوم جديد، ومدينة جديدة ورجل جديد، ياهثة عن النسيان، ولكن الهروب لم يجده، إذ إنها اكتشفت أنها تهرب بجسدها، ولكن عقلها لا يزال غير قادر على النسيان. والبطلة تستعيد وعيها بذاتها عندما يقتل رفيق طفولتها ونضالها الفدائي الرسام الذي كان يعبر بريشته عن أشعارها، وتقرر العودة في أول طائفة إلى الوطن لتواصل المعركة التي هربت منها. وتعتبر عيبتها للكتابة عودة لصوتها الصانق إليها.

هذا الموقف المشترك بين أغلبية الشخصيات الذي يكتفه الصمت خلال عملية البحث عن الذات، يمثل البور التقليدي للمرأة، وعندما كان يقتصر على المشاهدة، مشاهدة الأحداث دون الاشتراك فيها. هذا الموقف تجده أيضاً في «قطرات دماء» و«ريشة» لهدى جاد، وفي «دوائر الحب والرعب» لسكينة فؤاد، فالشخصية النسائية في قصة هدى جاد تكبت اضطهاد الزوج وعدم ميالاته بزواجه لعدة

سنين، حتى تسنح الفرصة في القصة الأولى عندما تنور جريمة قتل فوق سطح القطار الذي تستقله للاستكثارية، وتتنكب بقع الدماء على أزجاج قطرة، قطرة، عند ذلك تدرك أن زوجها الذي يجلس أمامها قد قتلها منذ سنوات بصمته، وبخله، وعدم إحصاسه بها أو مبالئتها أي حديث. عندئذ تهيب به في محاولة أخيرة أن «يفقش هذه النفس المجهية» ولكنه كالعادة كان سائراً في صمته، غارقاً في جريدته، فقربت، وبقار هناء، ليس وأجد اللحظة كما نتموه، ولكنه جاء بعد معاناة سنين فجرتها رؤية بقع الدماء فوق زجاج نافذة القطار.

الانزواجية أزمة من أزمات الذات، فهي مواجهة الحياة تخلق المرأة لسلوبة المحقق، غير القادرة على المواجهة. الصورة الأخرى للذات، صورة مثالية قاهرة على تصديق ما تريد. والصنن إلى ازواج الشخصية يترجم الخوف من الواقع ومن الحياة وتضيق البطلة إلى هذا الخوف نوع من التعللى على الواقع، في محاولة لخلق صورة أفضل من حقيقتها. كما نرى في «دوائر الحب والرعب» لسكينة فؤاد، التي تمس إنهما مضطهدة من واقع ترفض التسليم له، ولا تستطيع في الوقت

نفسه تغييره. فتهرب من حياتها وتخلق الصورة الأخرى المثلى لها، معقدة في شخصية الصبغة، وهي شخصية عكس شخصيتها تماما، قادرة على شق حياتها، قادرة على الأخص على الرفض.

الازدواجية أو التمزق بين الواقع المثل يأخذ اتجاهها آخر في قصة «الطفلة» لليلي العثمان، فصورتها الأخرى المثلى ليست إلا ظلتها التي تتكرها لشراسبتها، فالطفلة هنا تمثل الذات بتناقضاتها الأول، الصابق العفوى في مواجهة الأم الناضجة بزيها الاجتماعي وتبويلها للتنازلات. ذات الطفلة هنا تمثل الصورة المطابقة للام تماما وتمثل الضد أيضا. بما أنها تنهم الأم ضمنا بالجين، والسكوت وعدم القدرة على مواجهة النفس ومقاومة الشر.

في زمن المصروب والأزمات تتعرض ذات الفرد للفناء في ذات المجموع، فمصلحة الجماعة تعلو على مصلحة الفرد مثلما نجد في رواية «نوم الأيما» لعولوية صبيح فالرواية تتخذ مواقف من عدم اليقظة والصمت نوع من الدفاع عن النفس التي ساهمت في قتلها الأحداث، فهي تعتمد الانفصال عن أميتها،

ويتغى ذاتها، ويكتنأ جماد تعكس عليه الأحداث بشاعتها وقسوتها، فهي تارة قنبلة وشيكة الانفجار، وتارة ميتة في إحدى ريعات مستشفى مهجورة، وتارة جسد امرأة يسرى فيه العفن: لأن الزمن لا يتغير، ولأن جنونا قروا دفن المرأة حية منذ القديم. وتقبل الرواية الموت هو قانون من قوانين الحرب، وهو في الوقت نفسه يأس يجتاحها ويحتاج وطنها. الحياة أضحت اكذوبة، والموت قدر مفروض على اللينة وعلى البيلة: لأن العمر كذبة، والأيام التي تاتي ليست إلا ظل وصدى للأيام الماضية.

في كل الحالات، فإن تحقيق الذات يحدث عندما تتجاوز الشخصيات مرحلة الثورة الفرساء، لتخرج من صمتها وتعلن الرفض. عند هذه المرحلة، مرحلة «لا» تتجد الشخصية مع صورتها المثلى، وينتهي الصراع بين الواقع والصورة ويتحقق للمواجهة مع الذات، عندما يكف الإنسان عن إنكار جزء من وجوده أو من شخصيته. وهنا يمكن أن تعتبر الصمت ليس فقط تحمل وقبول للأوضاع المرفوضة، ولكنه مرحلة تعد فيها المرأة نفسها للثورة على ما ترفضه ولا تقبله.

الوعي بالذات يتضمن أيضا الوعي بالجسد، أن تعي المرأة هويتها كامرأة. وجسد المرأة العربية كما يبدو لنا من خلال هذه القصص والروايات جسدا معنويا، فبالرغم من أنه نقطة الالتقاء مع الآخر، إلا أنه يفضح عدم وعي المرأة. فهو جسد منكر الحقوق، سجين، أو متعبد، إنه جسد تميم.

المرأة العربية تفكر جسدها ومتطلباته، تحمله كأنه عبء، كأنه شيء نجس، إنها لا تعيشه، لا تملكه، ولكنه يفرض عليها وجوده المتعارف عليه في المجتمع

وإذا كانت الكتابة النسائية تعتبر كتابة جديدة أو ثورية، فهي كذلك من منطلق إنها تتعرض للتعبير عن جسد المرأة من وجهة نظر المرأة

والوعي بالجسد يشكل كل ما هو جديد وذاتي في هذه الكتابة. فأسلوب المرأة المتميز مبني على محاولة كتابة ما تصه هي، بينما على مر الأجيال، كانت قد اعتادت أن تكتب ما كانت تعتقد إنها تصه، كان من المفروض تخطي حاجز الصمت حول جسد المرأة لكي تستطيع أن تكتب عن تجاربها

عنه الكاتبة، فإنه لا يكون تعبيراً عن الفرحة بالحياة، ولكن تعبيراً عن النظم الذي يبدو كحتمية بالنسبة له.

ولأنه من الأشياء المهرمة، التي لا يجوز الكلام فيها، فإن التعبير عنه لم يتم إلا في الخمسينيات في روايات ليلي بعلبكي وكوليت خوري، روايات أثارت كثيراً من النقاش، ولم تكن التجربة التي تعالجها الكاتبة هي سبب الثورة بقدر ما كانت حرية التعبير عنها، فالتعبير هو الذي يصمد وهو غير القبول وهو الذي أثار كثيراً من المناقشات.

بعض الكاتبات يتجنبن حتى الآن الكلام عن الجسد بصراحة، كلمة حرية لا تعني إباحية كما قد يتصور البعض، ويعضهن تغطي حاجز الصمت بالتعبير المتزن الذي يجمع بين الصرية والجمال، ولكن بصورة عامة، فإن هذا الجزء من ذات المرأة يظل بعيداً عن الإدراك، ويظل جزء من وجودها كذلك مراقباً؛ إذ يبقى الجسد في إطار الممنوع والمحرم، ويبقى نضج الذات موقفاً في معظم الأحوال.

توال السعداوى من أوائل من تكلم بصراحة عن أشياء الجسد، الدورة الشهرية مثلاً. تكلمت

القلق، والاعتراف بالجسد وباعفائه، واعتباره جزءاً من مكونات الشخصية.

والهدف العام هو إقامة علاقة مع الممنوع، مع ما لا يعترف به الواقع أو الطرف الآخر، فالكاتبة النسائية تؤكد علاقة التلاحم بين جسد المرأة وبين الكون، علاقة الحب مع الكون، علاقة اتحاد مع الأشياء وأناس، فهي تعبر عن الرغبة العميقة في المتعة.. تعني لحظة الالتقاء مع الجسد الآخر أو لحظة الاندماج مع عناصر الطبيعة، وهنا يصبح الجسد وهاء صدق وحب، حيث إنه تعبير عن الحياة التي يعيشها ولا يتصنعها أو يمثلها، ففي زمن التقدم التكنولوجي، تناقش الكتابات النسائية الأيديولوجية السائدة التي بنيت عليها الحضارة الحالية، وتبدو يائسة من المسمى نحو مستقبل مغيّب لأمال فتتكلّم عن العوبة إلى حزن الطبيعة الأم.

ولكن الكتابات النسائية للحرية لم تصل بعد إلى مرحلة التعبير بحرية عن الجسد، فهو لا يزال جسداً تحكمه رقابة القوانين والمعاداة المهيمنة على المجتمع، فهو منظور إليه على أنه حمل ثقيل، أو لعنة على المرأة، وحتى عندما تعبر

الشديدة الخصوصية التي تمر بجسدها غير المعروفة أو التي جرت العادة على كتمانها: تجربة البلوغ مثلاً أو تجربة الحمل. ومن هنا كانت كلمة المرأة جديدة، مدعشة؛ لأنها تفتقر حاجز الرفض والنسيان، والاشمئزاز أو الكره، وكل ما أغفله أو نسيه الرجل.

من هنا كان التغيير؛ لأنه اعتبار من هذه اللحظة، تتكلم المرأة عن جسدها كما تحسه، وليس كما يراه الآخرون، تتكلم عنه كوحدة، ككل، ففي الأدب اعتدنا أن نجد جسد المرأة مقسماً إلى أجزاء بالمقارنة إلى جسد الرجل. فالانتماء الروائي حددت جسد المرأة بأشياء قليلة، مثل العينين، الشعر، الجبهة أو الذراع... إلخ، والتغيير في هذا الموقف الجديد يكمن في أن الكاتبة لا تكتفي بوصف جمال بطلتها، ولكن بالتعبير عنها، وتحريز رغباتها واختياراتها، نعني التعبير عن أحاسيس كانت حتى الآن مخفية أو غير واضحة، وهنا تأتي الكتابة النسائية بجديد، ليس على مستوى الشخصيات فحسب، ولكن في مجال الصور والأحاسيس.

والكتابة عن الجسد تحقق هدفين: هدف فردي وهو التحرر من

بتفصيل يكاد يكون باثولوجي، وتبدو الرغبة الموجهة قسمة تكرر مع كل شهر وتكون مصدرا للخيالات والأوهام، مثل الإحساس بالخطر الداهم الذي يهدد جسد المراقبة بهية، تلك الجرثومة التي تكمن في جسدها وتنهشه بهدوء، وحذر، لتقضى عليه حتى قبل أن تترك هي، والإحساس بالزمن عبر الجسد، دائري متكرر يشي بالصرمان، والصرمان يتكرر مع دورة القمر.

يعتبر اكتشاف الجسد لعة عند الكاتبة الفلسطينية سميرة عزام «تعمسا لمن تخلق امرأة، كلمتها في قصتها القصيرة: «أريد ماء» والقصة تروي تجربة البلوغ، وكيف أن الفتاة المراقبة تعبر عنه، وبالطوفان الأحمر» وهي تتساءل لماذا تعبير أول علامات الانوثة مصدر «ذل وخجل للفتيات» حدث يدور في الخفاء ويثير كثيرا من الشرثرة الضافقة بين الأم وصاحبتها، فالوعي بالجسد هنا يؤلم الفتاة جسديا ونفسيا، وتجذب نفسها أمام اختياريين إما أن تنتحر أو تظهر لتكفر عن إحساسها بالجنس الذي ربطت بينه وبين مرض أخوها، وكلا المصيرين يعبران عن شيء واحد، هو رفضها لانيوتها.

الوعي بالجسد يبدو مختلفا عند المرأة الناضجة، فالبطلة في «عالمى المجهول» زوجة وأم، ولكنها تشكو انصراف زوجها عنها إلى عمله دائما، وهي تلجأ للتعبير عن حرمانها إلى أسطورة قديمة عندما تقيم علاقة مع أنثى ثمان في المنزل الذي انتقلت إليه حديثا. وهي عن طريق الأسطورة تحرر جسدا بهذه الخدعة: إذ تبقى للصورة في إطار الخيال بينما تعبر بالكتابة عن حق هذا الجسد في الوجود.

هناك أيضا علاقة تماثل بين جسد المرأة وجسد الحيوان في «ومن الحب الآخر» لغادة السمان، فهنا يشكو الجسد الصرمان فقد أصبح مصدرا للاحتقار والكراهية بعد ما كان مصدرا للحب والنشوة، فالبطلة هنا تحس أن جسدها مصدر عار لها بعدما تنكر لها الرجل الذي تحبه والذي تلقاه كهبة وهي في فقدانها الموقت لذاكرتها، تصاحب صرخة اللذبة الحبيسة بصرخة من أعماقها وتعبر عن ثورة جسدها الحبيس، المفروض، وحينئذ إلى ذاته البدائية حينما كان ينعم بصرية فقدت مع الزمن.

في «أرملة الفرح» تعي البطلة

أنها حارسة لجسدها منذ ثلاثين عاما، جسد ميت، جسد مومياء محنط في تابوته، ولهذا فهي تعاني انقصاما في شخصيتها عندما تلجأ للحب، وتمارسه بالليل وكأنه حلم لا تترك أبعادها في الصباح.

التعبير الوحيد الذي يحظى فيه الجسد بصرية، هو التعبير عن الأمومة، فالمرأة التي تعاني الحرمان لا تستطيع البوح به، إلا عن طريق التصريح بأنها تريد طفلا مثل ما يحدث في قصة «مكتطفات من ملف امرأة» لفايزة الصغيرة بأعها أبوها لشيخ يراد إلى جوارها كالنحلة المقيمة، بينما تفوح رائحة الحب من الكوخ المجاور الذي يسكنه شاب وفتاة، والأيام تمر، والفتاة تصرخ «أريد أن أعيش»، ويتنهي بها الأمر لأن تقتل الرجل الذي يحرمها من أغلى شيء هو أمومتها.

في إطار الوعي بالذات تبدو الأمومة كالحادث الوحيد الذي يعطي المرأة إحساسا بوجودها: إذ تصبح الأمومة المركز الذي يتبلور حوله مستقبلها، فهي تعطي المرأة التي لا تملك وسيلة أخرى لتحقيق ذاتها، فرصة للإحساس بالوجود، والصرمان منها يؤدي إلى عذاب حقيقي.

والوعى بالجانب المادي من الذات، يتضمن العودة إلى الأم، إلى الرحم. مع تأكيد علاقتها بأمها لا تحقق المرأة فقط نوعاً من التواصل الأسري، لكنها تؤكد ذاتها كأمراة عبر الزمان.

فمن خلال هذه العودة للأم، تترك المرأة وجه الشبه بينها وبين أمها، واستمرارية أو امتداد نفس التجربة مع ابنتها هي الأخرى. وهكذا يكون لوجود الأم معنى آخر عند المرأة: لأنها صورتها الحقيقية. كما تبين الجدة كأم كبيرة وحذت هذه القبيلة، حاضرة كشعلة تجمع حولها مجموعة من الناس تهتد بهم الوحدة وللتفكك كما تبين في قصة للكاتبة السودانية زينب الكردى «عيونى الليلة لا تعطى نعما»

وكما تطالب المرأة بينوتها لرحم الأم، تطالب بها أولادها أيضاً. فهي تذكر هذه المرحلة التي كانت تسمى فيها هذه الحياة المخفية داخلها، والتي تتغذى بدمها، والمصدر الأساسي في هذه العلاقة هي الاعتراف بهذا الرباط الخاص الذي يربط الأم بابنتها، والذي يخص المرأة دورها الأبدي في العطاء.

في الجزء الثانى من الرسالة تعرض للباحثة إثباتاً للذات من

خلال الحب مع الرجل: الزوج أو الحبيب. الحب هو محور حياة المرأة، بغيره لا يمكن أن تسعد. الرجل طبعته يمكن أن يجد في الحياة معروضات عن الحب، بينما لا تستطيع المرأة أن تعيش دون حبه، لذلك يظل سعيها نحو الآخر محاولة لخوض تجربة الحب ومحاولة للانتماء في الرجل وللمتميز عنه في الوقت نفسه.

في رحلة البحث عن الحب تبين المرأة العربية إنسانة حساسة، تعلم به، ولا تتسرد في اتخاذ الخطوة الأولى نحو الرجل الذى تحبه ولكنها تصمد بنظرة التقليدية لها، كما يبدو في المصالحات المتعددة لميلات زينب صانق في «عندما يقترب الحب» وفى «يوم بعد يوم» والعنوان في المجموعة الأولى له دلالة خاصة، إذ إن الرجل فيها يعيش الحب حتى تطالبه الفتاة بإعلائته، عندهم يجد ألف مبرر للإعتذار، حيث إنه غير مستعد مائياً، أو أن أمامه مهمة علمية يؤثروها أو أنه لا يرحب بالزواج. وأمام شجاعة المرأة التي تبينها في هذه القصص، من حيث مصارحتها وتقديمها الحلول، يبدو الرجل متردداً، بارداً، غير قادر على اتخاذ موقف واضح.

هذا الموقف يتكرر أيضاً في رواية «أنا أحياء لليلي بعليكي» حيث يرفض بهاء حب الفتاة لينا لأنها تعبر عن حبها بصراحة، وترتد القهى وتجلس في انتظاره، فتاة ناضجة تواجه احتياجاتها وتعتمد على نفسها، بينما تدب في أعماقه صورة أمه وحده، صورة المرأة التي تلبى إشارة الرجل.

والمرأة في الحب محكوم عليها بالانتظار. انتظار الحبيب أو الخطيب، ثم انتظار الزوج، وبعد ذلك انتظار الأولاد سواء كانت امرأة عاملة، متحصرة فكرياً، أو ربة بيت، فلئذا تجد نفسها على الرغم منها مضطرة إلى نوع من الخضوع يفرضه عليها تفوق الرجل وحقه في اتخاذ القرار.

ومن خلال الحب تكشف المرأة عن حاجتها للعطاء، حلم لأن تتركس حياتها لرجل أو إذا لم تجد لهنف يعطى معنى لوجودها، وفى سبيل ذلك هي على استعداد أيضاً للتضحية بحياتها فى سبيل ذكرى حبيب مات، هذا العطاء المطلق نراه فى «مشق يا دمعة الجزن» للكاتبة السورية اليت الألباني.

لكن العطاء الكامل خارج حدود التقاليد يعاقب عليه المجتمع بقسوة،

والشئ الغريب إنه ينقص من قدر المرأة في نظر حبيبها بعد علاقة حميمة فالرجل الشرقي ينكر للمرأة التي تعلبه نفسها دون روابط رسمية، ويبدو أكثر خضوعاً لقوانين المجتمع كما نرى في «بيروت ٧٥» لغادة السمان

يبد أن هذه الرغبة في العطاء قد تخفى ميل للتبعية عند كثير أو عند معظم النساء. نعني بها الرغبة في أن يكون أحداً مسئولاً عنها، هذه التبعية تدفع المرأة حتى دون وعي لتكريس حياتها للحب وطلب العون من الرجل الذي ارتبطت به، ويكتشف عن عدم القدرة على التصرف بحرية أو الاعتماد على النفس في مواجهة الحياة كما نرى في رواية الكاتبة السورية هدى الرشيدي «العيب»

يبدو الحب أيضاً في كثير من الأحوال كاماطفة مصرية، لا يجب التصريح بها، تصاحبها الحاسيس غامضة مثيرة ومؤلة لأنها تدور في الخفاء. والحب يضع المرأة أمام خيار حيوي: سواء قبول القيم الاجتماعية والاحتفاظ بالصورة التي ترضى للمجتمع، أو رفض هذه القيم التي تكون في بعض الأحوال

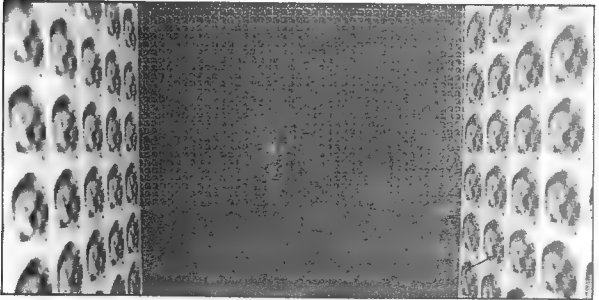
مجحفة بالمرأة ويكون التمرد، وهي في كلتا الحالتين معرضة للظلم، إذ إن في الصالة الأولى يكن التمرق بين حقيقتها كإنسانة وبين صورة يجب أن تحافظ عليها، بين واقعها ومظهرها. من خلال هذا الإطار نجد المرأة المستسلمة لقهرها، أو السلوية الإرادة، تلك التي كانت المعركة بالنسبة إليها محسومة قبل أن تبدأ، فهي لم تحقق ذاتها على أى صورة سواء في الحياة العملية أو في الحب، لذلك لا تستطيع إبداء الرفض لواقع معين، واتخاذ موقف من مشكلة اعترضتها، فهي لذلك تتعرض للآلام النفسية الشديدة القسوة والمأسى بأنواعها، كبطلات الأديبة جاذبية صديقي نسي مجموعتها «شفقتيه» فبطلاتها يعانين من فقدان الذاكرة، أو الفيويبي أو يفضلن الانتحار ووضع حد لحياتهن المتعسة، وهذا ليس لعيب فيهن، ولكن لأنهن لسن مؤهلات لمواجهة الحياة لأن تربيتهن لم تسمح لهن بتحمل المسئولية أو لأنهن تمعنن الخضوع دائماً، أو لأنهن انتقدن من تبعية الأب إلى تبعية الزوج دون أى مواجهة حقيقية للحياة. فالحرية تخيفن تماماً كبحر

النيل التي اعتقتها السيدة التي اشترتها وزوجها، ففضلت أن تلقى بنفسها في النيل، إذ تصورت حريتها كخوف خفيف مقدم على افتراسها.

أما تلك اللاتي يتحصرن على الاضطهاد الذي يفرضه للمجتمع والرجل، واللاتي يحققن نوعاً من إثبات الذات في الحياة يكن خاسرات على مستوى الروثام النفسي، لأنهن خرجن عن قوانين المجتمع فعشن أيضاً مرفوضات منه، كما نجد في ثلاثية اليفة رفعت «من هو الرجل»، «الشرف» و«عناقيد العنب» هؤلاء البطلات عذمن القدرة على الصمود أمام المصاعب، ولكن لسن محتررات فكركي لأنهن اخترن حلولاً فردية غير مقبولة.

قليلاً من البطلات كن قانرات على تحقيق الذات والوصول إلى النضج الحقيقي في علاقتهن مع الرجل، تعني بذلك تحقيق الرابطة القوية رغم الاختلاف الكائن بينهما، بل بالاعتراف بالاختلافات الكثيرة، فالحب هنا لا يعنى «أحبك لأننى أحتاج إليك»، ولكن «أحتاج إليك لأننى أحبك»

قراءة متأخرة لبينالى يفتح أفقاً جديدة



لويز بودجرا

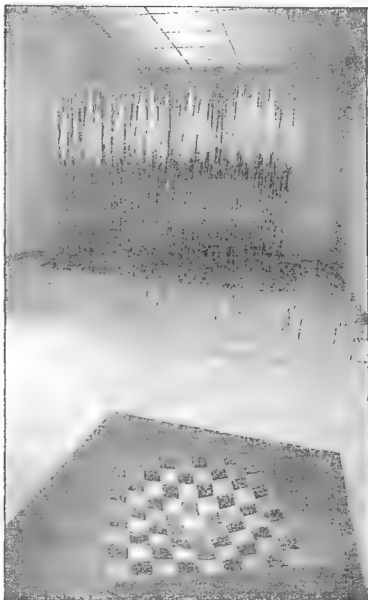
أحياناً، ونادراً ما كانت عاطفية. تصفحاتها تنطق بتحكم فى واقعنا الحالى لا يعرف التساهل، ولا يضيع

الكتابة إلى حين، خاصة وأن يونالى هذا العام جاء حاملاً ريلماً جديداً، عاصفة وكاسحة، ملغمة بالفسوة

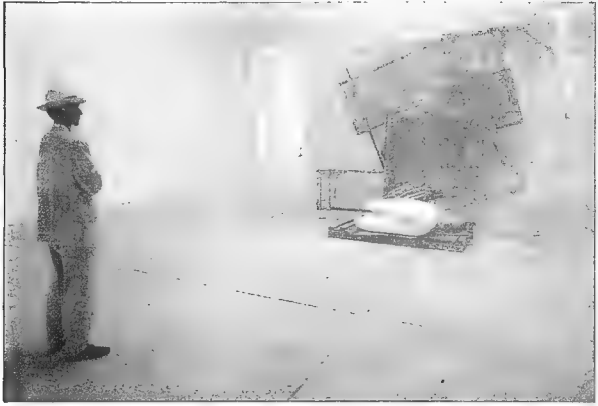
من أجل الحصول على متابعة أفضل، وقراءة فعالة، أكثر إحاطة وفهم لوقائع بينالى أڤينوسيا، أرجأت

الوقت، فكل شيء إلى الإلكتروني
ومحموب بدقة. من هنا تأتي أهمية
هذا البيئالي الذي يزيح تراثاً هائلاً
من تاريخ الفن عن طريقه، ليقتحم
عالمًا تهيأ منذ مدة، ليكون مناهجاً
صالحاً للافكار الإلكترونية. لهذا
كان من الأجدي تجميل الكتابة
لمشاركة الآخرين الجهد من أجل
استجلاء هذه اللوحة الجديدة وربما
الصفحة العنيفة. ولكن ما أمكن الإلمام
به والإطلاع عليه. والذي كان من
الواجب أن يبقى مستاسباً مع هذا
الطرح. جاء في الغالب مخيفاً
للأعمال! ولم لا .. فالمشغولات
والمقاييس في كافة أجهزة الإعلام
ما زالت تستعمل لغة سبق تداولها.
ومن خلال عيون تعمل بأكية معتادة
وخبرة سابقة. قل إنها قديمة.. فضلاً
عن أن الجمالية الحالية لم تجد بعد
مضردات تتمكن بها من إبراز هذه
الظاهرة الماتية التي تتحقق على
انقراض تاريخ كامل، تصوم حواه
عواطفنا، ظاهرة تضطو عليه وتتركه
خلفها دون التفات.

يأتي بينالي ١٩٩٣ برقم ٤٥ في
سلسلة معارض استمرت لمدة قرن
من الزمان، منذ أول افتتاح له بمدينة
فينسيا في منتصف العقد الأخير من



السلام ماريوتشيروالي



تركيب للأسباني انتوني تاييس

وحداتها وشوارعها ولتستوعب جميع الأعمال ماصم منها للعرض بالداخل وماصم للعرض في الهواء الطلق. ولهذا فطقد ازوانب المدينة وازيحت بمظاهر الاحتفال، وبيت كانها قرية للفن ومدينة للسلامي معاً. وكانت قد تهيأت لاستقبال حشود الزائرين القادمين في كل انحاء إيطاليا والماليم. والجميع

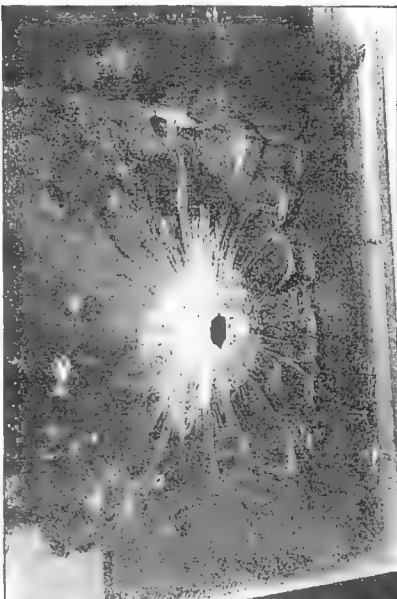
وشعاراً للقاء والتعاون الثقافي بين الشعوب، ولاستمرار التبادل الوثيق بين الفن والحياة. في هذه الدورة شاركت أكثر من خمسين دولة، بلغ عدد الفنانين المساهمين فيها ٧٥٠ فناناً، ولهذا العدد الهائل من الفنانين، وماقدموه من أعمال هائلة الحجم، فتحت فينيسيا العديد من قصورها ومتاحفها وقاعاتها

القرن الماضي، مائة عام مضت من التكريس لمشاركات دولية، تهدف إلى تبادل فني وثقافي رفيع، يسمو على ما يموج به عالمنا من مشكلات عاصفة، تهدد وجود الإنسان. ورغم هذه المشكلات والصروب التي لا يخبو سعيها، فإن فينيسيا استطاعت أن توحد العالم مرة كل عامين، ويصبح البينالي علامة

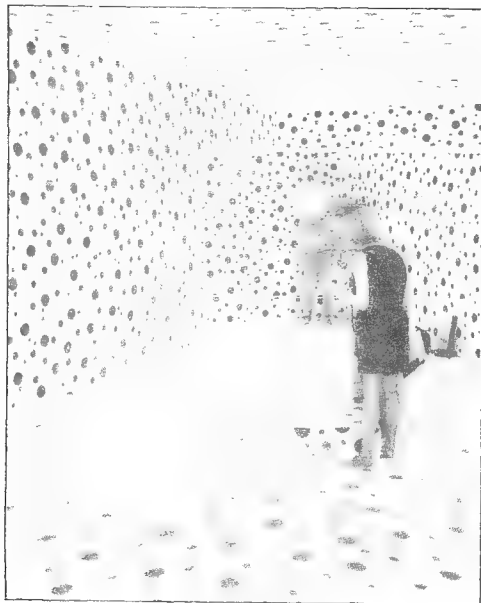
يحدوهم الفضول لرؤية أحدث ما
أفترزه العقل الإنساني من صيحات
فنية، ونزوات وشطحات وإبداع
أصيل.

داخل هذا الاتساع في العرض،
تزلزلت الأعمال ودلالاتها بين ما هو
تصريفي وما ضح، إلى مقترحات
للدفاع الآتي، لمواجهة الميكنة من أجل
السلام. وقد جاء المعرض في مجمله
غزيراً ومدهشاً، صافياً وكثيراً في أن
معاً، مشهداً غريباً جديراً بالمشاهدة.
جاء كشعار للبدانة الثقافية، ومن
تعدد اللغات وطرق التعبير، مما وراء
القوميّات والنزعات القومية
الاستقلالية والإيماء والتقوية لمعديد
من الاتجاهات الفاشية والنازية
والمنصورية. فإين الخليط من
تظاهرات الدادائيين والسرياليين
الصارفية، التي هاجمت هذه الميول
من أجل تحرير الإنسان من أخطائه،
ومن تزويجه نحو الشر والأناثية.

في هذا البيئالي ترى الجسد
والشرير، الجميل والقيبح، كمظهر
من مظاهر التبادل المستمر بين واقع
الحياة وبين الفن، للعالم الذي نعيش
فيه، والذي عشناه بكل تناقضاته -
الحرب والسلام، الجنس والمفترقات-



فاترنية محطة من سرالية أروجويونا



الرايا اليابانية ياكوي كوزاما

الإيزن، المناخ السليبي المستقر، الموت والحب، الدين، الخوف من أشياء عتيقة، معلومة ومجهولة، متضمناً في كل هذا رؤية لنهاية العالم، ولهذا فهو المعرض بوجه عام تسوده رؤية قائمة للمستقبل، وفتنازياً محتملة تحمل نبوءة تبشر بنهاية فاجعة. فلماذا قلل هذا ياتينا في شباب ذاهية؟

اختلط جو البيئاني بالقديم والجديد في أن واحد. الرواد والمحدثين، استعادة طبيعة الأسس في مواجهة أبناء اليوم. اختلطت وامتزجت مبتكرات من المحتمل أنها لم تر من قبل **فيونوسها**... فوتوغرافيا، سينما، فيديو، نحت، كولاج تركيب، فن فقير، فن غنى.... في قرية الفن بفينسيا يوجد مكان للجميع، لكل ما يمكن أن يكون جميلاً ومعمشاً وخبالياً، عبرتياً وأصلياً... كذلك لكل ما انتسم بالتحريفية بلا أساس ولا مبرر، لكل ما هو قبيح وفاشش، مبتذل وسوقي، نرجسي وإناني، لكل عيب مركب ومعقد، ولكل ما هو خارج عن إطار التاريخ والمعرفة الإنسانية وممتكر لأي فضل ولأي شريعة وقانون سابق. بين كل هذا التباين، تبرر إيجابية فريدة، ألا وهي أن البيئاني

يتسم لكل ما هو قابل ورفض، مع وضد، حوار صامت مسلّم، صورة مثالية لحوار المتناقضات.. وهذا مقترح من أجل المستقبل.

تحقق هذا البيئاني بصورته هذه بفضل جهود الكاتب والتأقند الإيطالي المعروف **أكوني بونوتو أولوفا**، وهو واحد من أبرز المنظرين للفن الطليعي، وما بعد الطليعي وحتى نهاية السبعينيات، وصاحب كتاب **التقاط الأساس في الفن** كان قد عني بالإعداد والتبويب والتقديم لهذا المعرض الكبير، وفي تقديمه له إشارة تعكس بوضوح كافى نتائج هذا المنتدى العالمي، والذي ستيهه حتما ثورات على كل إرثنا الحضاري. ويلمح **بونوتو أولوفا** إلى أننا نتجه حتما نحو الضرر والخسارة مؤكداً بأن ذلك سمة من سمات عصرنا. أما للضحية القائمة وعلى سبيل المثال فهو فن التصوير، مطلقاً ذلك بأنه «ولحد من الوسائل للعبرة، وليس هو الأحدث». وهكذا بات علينا وزيارة حديثة وأعصاب باردة أن نعلن نهاية أسلوب نبيل من أساليب الإبداع الإنساني عبر قرون طويلة. كما بات علينا ونحن نقوم بعملية

الاستئصال هذه، أن نقبل خاتمة فاجعة كهذه دون أكثرات كبير، أو قليل من الأسى، وهكذا نعيد النظر في مقولة **إرنست هينغس** «يكاد عمر ألفن أن يكون عمر الإنسان».

فبأي روح، وبأي فطنة، وبأي نفس، يمكن مشاهدة هذه التظاهرة المربكة المخلطة؟! من متابعة ما نشر بالصحف والمجلات وبرامج التلفزيون والرائيو، يجد القارئ نفسه متخبطاً، فقد انفلتت الرؤى الواثقة المكتشفة وعجزت عن رصد حالة جمالية جديدة نقشت سرطانيا في مناخها الأوربي وتسويت إلى أفاق العالم. لم يضع أحد بعد يده على القيمة الإبداعية والرؤية الجمالية التي طرحها هذا البيئاني. فهل نحن على مشارف فن جديد؟ وهل ما يطلق عليه الآن الفن الفاعيمي، هو إعلان حقيقي عن موت التمثال ونهاية عصر اللوحة كما نعرفها؟ وإفساح المجال لعصر وفكر من خامة لم نعرفها؟ من مادة جديدة تماماً على إرثنا الجمالي الماضي والعالي؟ يبادئ ذي بدء يستنتج أن النية باتت معسوبة للقضاء عليهما وتعرض ما تبقى من

اثارهما بينما كان يُنظر للتمثال واللوحة من خارجهما وبينما كان يجتهد البعض للتوحد فيهما، فإن الفن المفاهيمي قد قضى أن يجذب المشاهد إلى الداخل قسراً.. إلى جوف العمل الفني فيحتويه أوائل بيتلعه، فيجد نفسه منشوراً أشلاء (يفعل أضرأء) تفاجئه من مخابئ سرية) ليخلطه ويمزجه به، ليتوحد مع محتويات المكان كيما اتفق، أو حسب قانون آخر. وأنت إذ تبخل هذه للفنان والأخايد والتراكيب للدهشة، فتلق أنك صرت عنصراً جديداً قصد الفنان به. بينما كان ينتظر مجيئك. أن يضمك إلى اختراعه. صارت قاعة المعرض إنز هي العمل الفني ذاته. وإن كان المشاهد يخوض فيها، مدفوعاً بالفصول لاستجلاء الحطام والتشوه وإعادة التركيب والصياغة. وفق قوانين لم تكن معروفة من قبل، لم يكن لها حضور مسبق، رغم ما يحتويه من دلالات تراها فجأة أحياناً، ومدمشة وعدوانية، ومركبة متباينة أحياناً أخرى، فهو غالباً ما يحمل رسالة مصبوغة بلوان فجأة صارخة كصياح هستيري لأحد اللجانيب، يكن في هلوسته الجنون والحكمة معاً.

ليس غريباً على هذا الخليط العبيثي والمذهل، الإلكتروني والتركيبي... إلخ أن يكون نتاج عصر، ترجمة قاسية لتناقضات للعزلة التي تنسج خيوطها من حول الفرد ليبقى بعيداً تفصله المسافات الشاسعة عن أقرانه وهو فيهم. فالفرء هنا ينزل في وحدة سميقة في عصر الاتصالات... فيألفها من صورة بالتمسة. حقاً إن مشكلات العالم الأول ليست هي نفسها مشكلات العالم الأخير (فلم يبق هناك من سبب لاستخدام مصطلح العالم الثالث) ولكنها جميعاً تحت وطأة الأزمات الطاحنة - الأزمة الاقتصادية - أزمة البطالة - التفكير الاجتماعي - التفسخ الأخلاقي - المخدرات - الإيفز - الهيمنة العسكرية - الإكراه على الاتخراط في النظام العالمي الجديد - انتميات للقوميات ... إلخ. هذه الأزمات داهمت العالمين الأول والأخير.. لهذا كان منطقياً أن تأتي معروضات البينالي كأنها من إنتاج عقول ليس بينها تقاروت حضارى، بينى، تاريخى، قومى، سبلىسى، اقتصادى، اجتماعى ... إلخ هذه الشبكة من الأزمات وجدت القتيمة

انشأت أمامها هدفاً ورويةً وأضحى، وهي ضرورة تغيير العالم، والفنان هنا فى قوتوسها بغير وجه العالم، وعلى المشاهد أن يتبصر هذه النظرة، ليتبصر أيضاً ملامح الهزيمة خارج الفن. وهذا البينالي المفعم بروح الهزيمة زالتحل والياس، مدغم كذلك بالبحث عن جديد، عن تضوم وحدود المفاهيم جديدة للعالمية، فقد سقطت آخر شعبية للثقافة الأمريكية، التي مفتحة أمريكا الشرعية، فهذا هؤلاء الفنانين كما كانوا عابدين للاشواق والنفس، وكما لو كانوا حائزين على كبرياء الحاضر.

والفنانين من مختلف القوميات، يستعيدون فى أعمالهم الخاصة انعطافات نحو ثقافات أخرى، فى معروضات تسعى للتحقق فى هيئة جديدة تصدم وتهمش وتذلل، تلوير حالة اجتماعية بقيقة (العنف - الفقر - الاختلاف - البقاء - التهميش) كما لو كانت عملاً مسيطراً ومهيماً. والنظر إلى بعض الأعمال كعمل الفنانين دومينتشيز، إينش كابور، يوكو أونو (وهم من جنسيات تفصل بينها قارات ومسيطات) تظهر إلى ناظريك

شطحات لونية حادة لتمتد الأتكار إلى أبعد من الفضاء الفلكي في زمن مجير وغريب.

فهل الفن الفضايمي هو إعادة تركيب الأشياء؟ إعادة تركيبها كما سبق في السيريرية والدادائية؟ وعليه يجب ذكر كل من فوشامب وماي وأخرين ب ؟ في هذا السياق؟ لاشك أن هذه وتلك تعد جذوراً حقيقية ومباشرة، فبينما سمعت (السيريرية والدادائية) إلى إحداهن تغييرات في الشئ المألوف، بغرض تبديل وظيفته العملية، أي تحويل شكله، بهدف زحزحة أفكارنا المسبقة عنه، والتشكيك فيها، وعليه يمكن الوصول على جمالية خالصة له. حدث هذا باستخدام تقنية تشكيلية خالصة، تعتمد أساساً على المهارات الفنية التي تدرب الفنان عليها، وكان أن نتج عن هذا المزج بين الأشياء السابق اختصارها متحدة بواسطة الخيال مع التقنية والأسلوب، منتج فني نقي وبسيط لا يخلو من تلقائية وروح مفامرة. ولكن هنا فن **فونويسا** فن آخر مختلف، فن ينسلخ من كل ما سبق لنا معرفته، إنها تقنية (تكنولوجيا) تبرز بين الصي والجاسد، بين

المسوت والصورة، الجسمات والأحجام، الفكرة والمعرفة السكون والحركة، بين الصمت والصخب ووث المطبوعات والوثائق والشرح والتفسير والمؤثرات الصوتية والبصرية، إنه فن يتعالى على الإطار الذي يحد اللوحة، فن يحد من المهارة، ويمنح الحرية، تقنية تسمى للاتحاد باللق والفراغ للصيطة كإمكانية تعيد الاعتبار للأشياء المعطلة، والمهلة والمستعملة، للأشياء العامة والمتداولة كشاهد حي على العصر، كليل على علاقة الانتفاع غير المرشد للطبيعة، نقد لعلاقة من جانب واحد من طرف الإنسان نحو الطبيعة، فن يهدف إلى تجسيد الصلة على أساس من المساواة وليس التلقي، فبينما كانت الطبيعة هي الأعتى، ولم يزد فيها الإنسان عن كونه عنصراً من عناصرها عنصراً متوتراً يشهد ثورتها، ويهتمى من جنونها في الكهوف، ويستكر الخرافات لتفسيرها. فإنه الآن صار يكيل الجنون بعثله، والآن فهو قادر وبكل ثقة على سحق المدن وتلق الفراغ وتلويث نقاء البحار والمصاري.

لقد أراد **فونويسا**

ومساعدوه لهذا الفن المعرض أن يكون نبوءة بما بعد الحداثة، دليلاً على السور حداثاً، صوتاً للعقود الأخيرة من هذا القرن بوقائمه وتغييراته، تعبيراً عن العواطف الكاسحة التي تعصف به، عن ذلك العالم الكبير الذي صار قرية تجثم عليها قوى شيطانية غاشمة لتبليها، فلاتمير اعتماداً لتراثها الأصيل، وتمحو الخصوصية الثقافية ولا تمحو الفروق بين المجتمعات، كما لا تقترف بتقوى الخبرة الإنسانية تكريماً للحن جديد يشارك الجميع في عزفه، سيان كان ذلك اختياراً اجتماعياً أم محض إكراه دولي.

لقد أوحى **فونويسا** للجميع بتخطيط التخطيطات الأولية للوصول الفنية، ليفتح كل رواق من أروقة البيناي واحد من الفنانين الأجانب بهذا .. باسم للمشاركة الفنية لضرب ما في زمن ما، تشجيع فيه الأناثية والترجسية الاجتماعية، والتجزئية التفتيتية، رفض واضح لكل ما يندرج من مجازر عيانا بياناً في يوغوسلافيا مثلاً، واحتجاج على الصمت الموقاظم من كل من تشلقوا بالعدالة والحرية وحقوق الإنسان. فنى هذا البيناي لا مكان فالعالم كله

واحد، هم واحد، بلاء واحد، والفن يذهب للتاريخ والجغرافيا في الوقت نفسه، لأمراض الاختلاف وإنما لتأسيس المكان الثقافي المجرّد، عبر استعراض لكلّ الوسائط تقنيات، خامات، نظم مختلفة، فضلاً عن قلب الموضوعات ووضعها معكوسة في الفراغ للاستحواذ على كامل الرؤية.

هكذا أراد بونيتو أوليفّا أن يعلن عن ميلاد فن جديد، وينفس الأسلوب السابق.. فكما اعتاد العالم كل بضعة عقود ألا يفوق إلا علي صفحات قاسية ومهينة، تصيب صميم فلسفت وبناته الوقور.. فليكن كذلك إذن فهو الفن المفاهيمي، ليكن فن هذه الحقبة. صحيح أن هذه الابتكارات وأيدة البينالي، ولكنها أتت في كل أنحاء العالم لتعلن عن نفسها في البينالي، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل قطعاً على أن الجميع يتفلسفون في أجواء مسسمة متشابهة، والبينالي إذن هو إعلان وتواصل لتيار فني جديد، يضع نهاية لمعصر ووداية لأخر، فتح الفرصة لاستعراض جمالية أعلنت خلالها مع كل جماليات الفن السابق. فهل يمكن أن نتصور أن تحتفظ بإنسان حي في متحف، أو

امرأة عارية حقيقية؟! إنهم الآن أجزاء مكونة لأعمال فنية حصلت على جوائز كبرى، وهل يمكن الاحتفاظ في متحف بعمل فني أنتج بعفوية من أشياء لامية لا تشغل حيزاً وربما لا ترى بل تسمع، أو عمل يتم تنفيذه أمامك ولا يمكن إعادته مرة أخرى كما لا يمكن نقله؟ هذه استحقاقات ومعضلات جديدة، تستخدم التكنولوجيا والعلوم، تخلق حالات عنيفة تماثل القوى الكونية، وتحاول التوفيق على الوعي الإنساني لتهمين عليه، وواسطة هذه العناصر الصوتية والمرئية الثابتة والمتحركة، والمؤثرات الخاصة المؤسسة للعمل الفني الصاغر، تتشكك هذه الجمالية بقوة وسخرية من الجمال الخالد وبساكن الجمال الخالد، بناء على قاعدة أن الظلود نسبي لأن الأفكار والمبتكرات (أي الحقائق الواقعة) يتم نسخها الآن فور الإعلان عنها بأخرى جديدة، فالحقيقة نسبية والجمال نسبي بالضرورة والمتاحف تسميها على هذا لا ضرورة لها، فالجد الآن للقة التي يمكنها الآن أن تتجدد لتبقى مسيطرة. فهي القادرة على تجديد عناصر الفناء الكائنة فيها.

إنه بينالي من المحتمل أن يكون تاريخياً أكثر، بقصدية متعددة، حيث تلقى بالجديد الذي انقلبت من إفسار العقل، لتبديل النقاط الأساسية للفن، من الجواز الكوني الذي أطلقه الحاضر الزمان، ليفرق في الماضي وليصبح نبوءة للمستقبل. هذه سنوات التسمينيات تقلب الميول والفزعات، لإرغامنا على تجاوز البداية - بداية الثمانينيات - وهي فكرة للفن لكي يبعث عن نقاط أساسية وجوهرية أخرى.

وهذه بعض التعليقات النقدية على البينالي، لنقاد لهم قيمة كبيرة، وأحب أن أنوه أن هذه الكلمات المختصرة التي تبدو كأحكام قاطعة، هي مقاطع من مقالات موهجة، عاجزة إلى حد واضح عن النفاذ إلى قراءة الرسالة الجمالية التي طرحها البينالي بقوة، وبن أكثر من لأي جمالية نفسية كانت أو تاريخية، أو نحو أية عاطفة تربطنا بكل ما مضى وإذا لم أجد ضرورة لعرضها مقرونة بأسماء كتابها أو الإضافة في تقديمها، فقد عبرت هذه الكلمات بوضوح عما نوى قوله كاتبها. ومع ذلك أرى أن ما سيتوالى إضافة إلى ما كتب عن البينالي سيمسهم في

المستقبل القريب في إجلال حقيقة هذا التيار وتقريبه إلى الذوق العام وتقديم رؤية جمالية فلسفية واضحة عنه. وما قصصيت به من تقديم لهذه العبارات هو إطلاع قارئنا على الصدى الحى والمباشر للبينالى (الفن الجديد) في بينته التي نشأ فيها والظروف التي أفرزته.

● عرض يتسم بالتضاد بين الدعوة للسلام والإفغال في تصوير الكوارث والفواجع واليأس والكوابيس.

● إنه إنكار ورفض، وكفر بالموسيقى والتصوير.

● من شاهد معارض البينالى الأخرى، سيد نفسه ضائعاً هنا.

● هنا كل يعبر عن نفسه، وعن قوميته.

● إنه بينالى غريب وجديد لا صلة له بما نعرف من فنون.

● إنهم (أى الفنانين) توصيات عامة، مرتبكن ومشقتى الفكر، على أية حال فهم محرضون.

● إنه أسلوب مرئى تليفزيونى يعيد بناء هذا البينالى، وسيتمكن من العبور والمزور بسهولة، كتوصيل

قناة تليفزيونية بلضرى، وكما فى التليفزيون ليس مهما رؤية كل شئ (يقصد الأعمال الفجة قليلة القيمة)

● هنا فن جديد، والفن يحب البداية، وأبدأ لا يحب النهاية.

وفى عجالة أشير لبعض الأعمال حيث يستحيل تقديم تصور مكتوب لها فى مقال قصير كهذا... لكنى أسعى لتسجيل بعض مما رأيت وما يحمل أفكاراً غريبة، مزيجاً مركباً من التقنيات، تضاداً وغموضاً فى العمل ذاته، إلا أنه برغم الخيال اللا محدود والحرية المطلقة فى ابتكار هذه الأعمال والأذهاب إلى ما هو أبعد من التوقع، إلا أنها جميعاً تجمعها لغة واحدة، قوية متحدة، تتجاوز الحدود والقوميات واللغات والبصائر والمحيطات والكتالوجات، وهى تتسفر وتدمر وتمحو وتغير وتغير فى ثقة، تعرف طريقها لوضع مستقبل جديد.

– فى حدائق القلعة، توجد غرفة من ابتكار جينودى نوميشتشين، تبدو كمغارة، أقيت على أرضها بعض اللبسات كمشاعل لتضئ للسير بجماعة. على الحائط ثبتت ثلاث لوحات ذهبية كبيرة، ثقيلة

تحتوى على أشكال هندسية بيضاء تحف على السطح الذى يبدو مستقلاً بفعل شمس غير منظورة، كما لو كانت قوى كونية تطوى كوكبنا.

– رواق المانيا (الجسائرة الكبرى) عمل جون بايك (ميسكون ماهول) قدم فكرة رومانسية لعماراته المنكوبة، يكمل مشهدها الهستيرى ببث رياح عاصفة تعوى من خلال شاشة فيديو مشبته. على منضل الرواق علق مستنسخ هائل للمارك الألمانى من عام ١٩٩٠، ويعبر المنضل نواحه حائلاً أحمر كتب عليه عبارة (بينالى ١٩٣٤) أسفل العبارة صورة لهتلر موساوينى، كان مرتدياً زياً مدنياً يطوه معطف واق من المطر (وهذه رسالة نازية لتدشيش الرواق) ثم يؤدى الرواق إلى غرفة فسيحة إلا من حطام كامل لأرضيتها من جراء انفجار قنبلة. وعلى الحائط الأخير كتبت GERMANIA بحروف كبيرة مفردة، ولا شئ آخر يمكن إضافته. إن تاجع ما مضى، وإعادة تقديمه يشكل للمشاهد صدمة أشبه ماتكن بطعنة خنجر، نون أن يسلم الفن ذاته من هذه الطعنات.

- رواق رومانيا: إيلينا كايكوف. شيد جناحه الأحمر وزخرفه بالرموز الاشتراكية المحققة، ثبت أعلاه مكبرات للصوت من خلالها أغاني شعبية روسية من سنوات الخمسينيات، وهذا التشييد الذي يبدو شبيهه كطراد حريمي وهمي، يفرض الجليد في الفجر، وبينما شيد كايكوف على أطراف بحيرة ضحلة واختاراً موقعه هذا في مواجهة الرواق السوفيتي سابقاً، ولا تعرى هو انسلاخ وتتكسر للتاريخ، أم أنه نفس النداء من موقع آخر.. ولكن ماذا تعني هذه المواجهة أو هذا اللقاء في ضباب فينسيا، رغم الشجن والحزن الذي يحمله الفنان لسنوات الخمسينيات.

- رواق يوغوسلافيا.. يستضيف توني كراج وفرولتين ليوسسا (ماكينات السلام) هذه الماكينة هي مناظير وأدوات قياس عتيقة وضخمة صنعت من الحديد الصلد، وقد قاما بصياغتها على هيئة المدفع القديم.. وتوحى قوة نيرانها الوهمية بالرصد على البعد.. لأنه دائماً كان الخطر يهي من هناك.. إنها مزيد من العميون، فهل يجب أن يحوز الإنسان مزيداً من العينين؟

- رواق بلجيكا: جان فيركرويس.. يقدم مجموعة منصوبات لبيانو أبيض ناصع وصاف في قاعة بيضاء كبيرة، تخرج منها (من البيانو) أعواد زجاجية ملونة، مما يجعلنا نضمن أن هذه الأعواد ماهي إلا صدى للموسيقى. لكن هذا لايتأتى إلا بعد أن نشعر بالصدمة التي تصم أذاننا والاطباع الحاد يصدم مقبنا. وهذا العمل كغيره، رغم صغافته وهونته يصعب إدراكه بدون الرجوع إلى أساليب التحليل النفسي.

- رواق إيطاليا.. هو أكبر الأروقة باعتبارها الدولة الضعيفة، وهو منتشر في أنحاء المدينة يواكب كل هذه السيارات رأساً وبرأس وفكر.. وفيه يقدم ماکو بانينولي ابتكاراً مدهشاً من قطع من الزرايا تتواجه بزوايا دقيقة وهنسية تمكس لك عدداً من الأشكال الخفية التي لا تصرف مصدرها. أما لوتشيو أميليو فقد صمم عمله تعبيراً عن زلزال نابلي سنة ٨٠ تحت عنوان (زلزال في القصير) وهو عبارة عن ضريح للدفن متشكل في هيئة فنية وحضارية ليكون بمثابة نبوءة بالمفاجعة التي شعر بها الإيطاليون

حيال الأزمة السياسية الهينة التي سقط فيها جيل سياسي بكامله، محطماً معه كبرياء الإيطاليين واعتزازهم بتاريخهم وبلادهم الجميل.

- رواق إسبانيا: أنتوني تايبييس الحاصل على جائزة الأسد الذهبي مناصفة مع البريطاني ريتشارد هاملتون.. كَوْن أنتوني تركيباً عينياً مجسداً.. سرير معنوي طوله أربعة أمتار يتسع لشخصين، يتقاطع مع سريرين أصغر حجماً مكسعين متلاحمين، بجوار هذا التشكيل بعض الومائد جنباً إلى جنب مع صفوف من الكراسي البيضاء وما إلى ذلك.. بينما يقف رجل إسباني بملابسه الشعبية الفقيرة وعلى رأسه قبعة، ينظر شاردأ ومصوباً بصره نحو التركيب في حين تدور في رأسه أفكار عديدة وهذا العمل يحمل عنوان (الاستيقاظ الفجائي).

- رواق بريطانيا: بن جاكوبل والفرنسية يانك فو قما عملا مشتركا (حصان ليوناردو) الذي يقف شامخاً في مدخل حديقة القلعة ليرحب بالزائرين.. صمم التمثال من الأنابيب الصلب الفولاذية والتمثال

يبدو طافيا برشاقة وخفة على سطح المستنقع الجبار. يصل ارتفاع التمثال إلى ١٥ متراً.. وهو على كل حال تمثال له وجود معرض ومشوق.

- الرواق الفرنسي: من تشكيل جان بيير وايثود.. مقبرة للفن العظيم. مسطحة بكاملها بعلامات القاشاني، وكل وحدة منها مطبوع عليها صورة لجمجمة بشرية. أما الارضية، مثبت بها بلاط قاشاني أو قل مغنون بها، وضع عليها نموذج مخلق لجمجمة بشرية ملونة بالأزرق ذي البريق المعنى، ولهذه الجمجمة عيون كبيرة محمقة في الفراغ، لم تتمكن من أن تحمل تعبيراً محدداً، وهي بعبقها هذه تعيد للذهن صورة البشر والعين الزجاجية البديلة حين تنظر إلى وجوههم ترى تعبيرات في ولحة وفي أخرى لأشئ.

ويقوم بوب ولسون الذي احتل صومعة اللبيب، محققاً تزية زراعية تم تعبيدها بقدام عارية تفرق فيها رويداً رويداً.. وخلال فراغ مظلم يضح بالأموات.. إنه غموض محير وغريب.. ولكنهما في مجملها مقتطعات من وقائع حقيقية، انتزعت من عالها الحي وابتسرت في سياق

استعراضى ليس بسياقتها، وعليه أن تلهث وراء ما يباغتك ظهوره من كل صوب.

وهناك من يتركون بصمات لوسوعات دينية مثل (المصلوب العظيم) وهو نحت من الخشب واللحم لفنان من جنوب أفريقيا. ومصلوب آخر على شراع للفنان كونيلى.. كلها مأس لا تبعث على الأمل، تشرح وتقول وتكسر من جديد المشاء الأخير، يرويها عبر تركيب تليفزيونى بالفيديو يصل إلى أربعين شاشة الكسيكي رايمونزو سبيزوما فضلاً عن حبات القمح المسفوحة على شاطئ من الرمال تحركها رياح مصطنعة في المعرض، وإلى جانبها غاية من الاعلام والرايات البيضاء العملاقة خلف سياج رمزي لحصن من القرون الوسطى يتلوى حولها ككسى قاتلة.

أما في جناح الكوربيدي ليللا لروسيغالى.. فإن مساحة الحرية الجامحة بلا حدود، فيها تقدم عروض في نفسها التلميحات والإشارات والرموز والأشكال الجنسية الفارغة والهائلة، فضلاً عن تقديم عروض جنسية تتمثل في

قاعة قصمت حوائطها الى مريعات متساوية، صور بالفوتوغرافيا على كل مربع منها (المربع قد يصل إلى مترين × متر) أعضاء تناسلية ذكرية وأنثوية لرجال ونساء بيض وسمر وزنوج وصفر وملونين، من كل شكل وهيئة، كذلك.. نوع آخر من التحدير الخيف، إنذار قائم ومبشر (كاحلام الامريغاليستا) للسويدي ويبرجستروم.. اجسد مسجى على نعش تبدو عليه رعدة الموت، من جراء تناول جرعة مخدرات قاتلة، في هذا الجو الكئيب الملبد باليأس والنفور والذي لا شك أنه يسبب صدمة مريكة، ووسط هذا الشئم الذي يتكسب هذه الاعمال المخزية، لوحظ أن هذه الاعمال لاقت نفس الرعاية والعناية والشرح والتقديم، وقد اقبل عليها جمهور الشاهدين والفتاد، باهتمام يتساوى مع الاعمال الجادة.

هذه إلانة سريعة بالمرض - بجزء منه - وإلى لقاء آخر نطفي فيه الوجه الآخر الذي حرص المعرض على تقديمه بفرض التكرير والتأقن للفنان الإنجليزي الشهير فرانسيس بيكون بمناسبة مرور عام على وفاته.

ميلينا ميركوري (١٩٢٥ - ١٩٩٤)

رحيل فنانة، ووزيرة، ومناضلة ضد الديكتاتورية

إلى ١٩٧٤، عرفنا القيمة الحقيقية لهذه الفنانة المناضلة، وعرفنا الدور الكبير الذي نهضت به في خدمة وطنها وفي خدمة الإنسانية، وعرفنا أيضا المثل الأعلى الذي جسّته لكل فنان حقيقي ولكل وزير أو مستنول سياسي على السواء.



كان رحيل وزيرة الثقافة اليونانية، الفنانة ميلينا ميركوري Melina Mer-couri واحدا من أهم أحداث هذا الشهر (مارس ٩٤) المؤسفة، ليس على المستوى اليوناني فحسب، بل أيضا على المستوى العالمي، فقد كانت ميركوري وزيرة ثقافة جمة النشاط دائمة الحضور على الساحة العالمية، وقد

وفى تاريخ حياة ميركوري وظروف نشأتها وتربيتها دروس كثيرة مستفادة، أهمها النجاح في الموازنة بين ميولها السياسية من جهة، وموهبها الفنية من جهة

الثقافة، ونشاطها الفني من خلال السينما والمسرح، موقفها المشرف في مواجهة الديكتاتورية العسكرية التي حكمت اليونان من سنة ١٩٦٧

سبقتها شهرتها في عالم السينما من خلال عشرات الأدوار المتميزة التي أدتها في أفلام ناجحة ومسرحيات رفيعة، فإذا أضفنا إلى نشاطها السياسي من خلال وزارة

أخرى، خاصة إذا علمنا أن «ميسركوري» ولدت فى ١٨/١٠/١٩٢٥ لأسرة أثينية عريقة فى النشاط السياسى، فقد كان جدما سبيروس ميركورى واحدا من أنجح عمد أثينا وأكثرهم شعبية لمدة ثلاثين عاما، أما أبوها ستاماتيس فقد كان نائبا برلمانيا، ونال شرف تمثيل اليونان فى المجلس الأوروبى، وأصبح فيما بعد وزيراً.

وفى هذا المناخ الأسرى الذى يلعب فيه بريق السياسة، كان على ميركورى أن تحصى موهبتها الفنية وترعاها، فوجهتها هذه الموهبة إلى دخول معهد الدراما الملحق بالمرسح القومى اليونانى، وتخرجت فيه بعد أن درست على يد أستاذ الدراما الأول آنذاك: ديميتريس رونديريس Dimitris Rondiris. وما إن تخرجت حتى بدأت حياتها الفنية على خشبة المسرح، وكان أول نجاح مرصق حقيقته، هو أداء دور «بلاش نوبوا» فى مسرحية «تفيسى ويليامز» الشهيرة (عربة اسمها الرغبة). ثم أتت أدواراً أخرى ناجحة فى مسارح باريس، إلى أن جاء عام ١٩٥٥ الذى بدأت

فيه تمثيل أدوار البطولة فى اليونان وفى الخارج واشتركت بنجاح كبير فى حوالى ستين عرضاً مسرحياً، وكانت قد انضمت منذ مطلع الخمسينيات إلى نقابة العاملين فى المسرح.

ويحمل عام ١٩٥٥ أيضاً نجاحاً سينمائياً عالياً يضاف إلى نجاح ميركورى فى المسرح، ففى هذا العام ظهر فيلمها (ستيللا Stella) من إخراج ميخائيل كاكويانيس، مهرجان كان السينمائى؛ حيث قابلت المخرج الأمريكى چول داسان Jules Dassin الذى ارتبطت به عاطفياً وتزوجت منه، وأنجبت ابنها چول داسان الابن، الذى أصبح مغنياً معروفاً.

وقد بدأ نشاط ميركورى السينمائى يزدهر ويصل إلى قمة النضج خاصة فى دور البطولة الذى أسنده إليها زوجها «داسان» فى فيلم (مستحيل فى يوم الأحد) Never on Sunday أو (أبدأ الأحد) كما درجت الترجمة العربية، وهو يدور حول شخصية غانية من بنات الليل تعيش فى أحد الموانئ، وتبيع جسدها للملاحين الأجانب

طوال الأسبوع، إلا يوم الأحد، الذى خصصته لنفسها مع حبيبها، وقد نال الفيلم إعجاب الجماهير، وتم ترشيحه لخمس جوائز أوسكار، وفازت ميركورى عن دورها فيه بجائزة أحسن ممثلة، وانفتحت أمامها أبواب هوليوود، فتولت أفلامها حتى بلغت نحو سبعين فيلماً.

ولم تحل الشهرة العالمية التى حققتها ميركورى فى السينما دون عشقها للمسرح الذى أحبته وبدأت به حياتها الفنية، فتدتمت بعض العروض المتميزة على المسرح اليونانى، لعل من أهمها مسرحية أخرى للكاتب الأمريكى «تفيسى ويليامز» الذى يبدو أنه من الكتاب المفضلين عند «ميركورى»، وهى مسرحية (طائر الشيباب الجميل)، وقدمت فى الوقت نفسه أدواراً سينمائية متميزة مثل دورها فى فيلم (فينرا) (رايلم (هو الذى يجب أن يموت) المأخوذ عن رواية للروائى اليونانى كازانقزاكيس.

وفى إبريل ١٩٦٧ حين نجح الانقلاب العسكرى فى الاستيلاء على الحكم فى اليونان، كانت



«ميركوري» في أمريكا تمثل في برودلين (إيليا المحبوبة Ilia Darling)، وهو عرض يقوم على صياغة موسيقية لفيلم (مستحيل في يوم الأحد)، فلم تتريد في اتخاذ موقف صارم في مواجهة هذه الديكتاتورية العسكرية، حتى لقد جمعت حولها لفيلاً من الفنانين والمثقفين اليونانيين، وأخذت تجوب أوروبا وأمريكا منددة بحكومة الانقلاب العسكري ونظامها الديكتاتوري، فلم يكن أمام الحكومة إلا أن سحب جنسيتها، وصارت أملكها في اليونان، بل لقد عملت على تصفيتيها جسدياً في محاولات ثلاث فاشلة. وفي هذا أبلغ دليل على الدور الكبير للفعال الذي لعبته «ميركوري» دفاعاً عن الديمقراطية المختنصة في وطنها الأم الذي لم يشغلها عنه شاغل الفن أو الزواج أو الغشاق في أمريكا.

ومنذ عام ١٩٧٤، حين سقطت الديكتاتورية، بدأ منحنى جديد في حياة ميركوري، فقد أصبحت الأولى الآن للعمل السياسي بعد أن

لقترب إلّا - ر - ن الخمسين.

في هذه المرحلة التي عانت فيها «ميركوري» إلى اليونان، خاضت أول انتخابات برلمانية بعد انضمامها إلى الحزب الاشتراكي (باسوك Pasok)، الذي كان يرأسه «أندرياس باباندريو Andreas Papandreu»، ولم يثنها الفضل عن معاودة الكرة في انتخابات ١٩٧٧ التي نجحت فيها وأصبحت نائبة في البرلمان عن مقاطعة بيرايوس Piraeus، ومنذ ذلك الحين كرست طاقاتها للعمل السياسي في مجال الثقافة والشئون الاجتماعية، وتعددت سفرياتها إلى أوروبا في مهام رسمية كان معظمها بصحبة باباندريو، الذي حضرت معه حفل الاحتفال الرسمي بتتصيب فرانسوا ميتران رئيساً لفرنسا عام ١٩٨١.

و حين فاز حزب باسوك بالانتخابات في أكتوبر ١٩٨١، أصبحت ميركوري وزيرة للثقافة وقيت في الوزارة ثماني سنوات إلى أن خسر الحزب الانتخابات عام ١٩٨٩، ثم عاد وفاز بها من جديد

في أكتوبر من العام الماضي؛ حيث تولت ميركوري وزارة الثقافة مرة أخرى، ولم يمهلها سرطان الرئة إلا شهوراً معدودات لتسلم الروح بعد رحلة عامرة بالكفاح السياسي والإبداع الفني والتبذل في محراب الحب والفن والحرية.

وكما سيظل المثقفون وعشاق الفن الرفيع في العالم يذكرون الفنانة ميركوري بأدوارها المتميزة، فإن مواطنيها في اليونان سيذكرون لها نشاطها الدائب وهي وزيرة للثقافة ومحملاتها الدولية لصالح الشعب اليوناني وثقافته، ولئن كانت قد فشلت في الحملة التي قادت لتتظيم الدورة الأولمبية القادمة عام ١٩٩٦ في اليونان احتفالاً بذكرى مرور قرن كامل على إقامتها لأول مرة في العصر الحديث في أثينا عام ١٨٩٦ فإن الكثير من حملاتها الأخرى قد تكفل بالنجاح، وبخاصة حملتها لاستعادة قطع البارثينون Parthenon المرمومة من المتحف البريطاني، وحملتها التي جعلت من أثينا أول عاصمة ثقافية لأوروبا عام ١٩٨٥.

رامبو لم يعد في الشارع !

على تحويله إلى مركز ثقافي فرنسي - يعني، ومركز دولي للشعر. وبدأ العمل في ترميمه وتأثيثه في الفترة التي وصل فيها إلى عدن الشعراء الفرنسيون والعرب الذين شاركوا في الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاة الشاعر في نوفمبر عام ١٩٩١ وكان هؤلاء الشعراء قد ساروا في قافلة تحركت من باريس إلى قبرص، ومنها إلى القاهرة إلى الإسكندرية، ومن مصر إلى صنعاء وعدن مقتفية آثار الشاعر الذي غادر وطنه واتجه صوب الشرق في مقامرة



الشاعر الفرنسي» وتم الاتفاق بين الجهات المسؤولة في عدن وباريس

على الرغم مما يشهده اليمن الموحد من صراعات بين القوى السياسية المختلفة في الشمال والجنوب، فقد فتح «مَنْزِل رامبو» في مدينة عدن أبوابه وبدأ نشاطه في يناير الماضي.

والمنزل مبني قديم كان الشاعر الفرنسي أرتور رامبو قد استأجره وأقام فيه خلال السنوات التي عاشها في عدن من ١٨٨٠ إلى ١٨٩١ ولم ينتبه أحد له بعد ذلك حتى أعيد اكتشافه في السنوات الأخيرة ،

وسلّط عليه الأضواء بمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاة

مختلطة الدوافع؛ حيث عمل بعض الوقت في قبرص، ثم رحل إلى الإسكندرية فلم ينجح في الحصول على عمل؛ فاتجه إلى الحبشة حيث اشتغل في تجارة السلاح، وتنقل بين أديس أبابا وعدن إلى أن مرض فعاد إلى وطنه عبر مصر عام ١٨٩١ ليلفظ أنفاسه الأخيرة في أحد مستشفيات مرسيليا.

ومن الشعراء العرب الذين شاركوا في هذه القافلة أحمد عبد المعطي حجازي، وحسن طلب الذي رافق القافلة من القاهرة إلى صنعاء وعدن، وعبد العزيز المقالح، وكاظم جهاد، وشوقي عبد الأمير، وعبد الوهاب المؤدب، ومن الشعراء الفرنسيين سيرج سوترو، ونيكول دوبونتشارا، وجان بيير شامبون، وجاك لاكارير، كما شارك فيها بعض الشعراء القبارصة.

لكن الدعوة لتحويل المنزل إلى مركز ثقافي يحمل اسم الشاعر بدأت منذ سنوات، وساهم فيها عدد

من المثقفين اليمنيين والفرنسيين بينهم دبلوماسيون، ومعماريون، وكتاب، وشعراء، بالإضافة إلى بعض رجال الأعمال الذين تبرعوا بترميم المنزل وتأثيثه، حتى تحولت الفكرة أخيراً إلى حقيقة ملموسة، وأصبح المنزل المنسي في عدن مركزاً دولياً للقاء والإبداع، خصوصاً بين الشعراء العرب والشعراء الفرنسيين،

ومع أن المركز بدأ نشاطه في يناير الماضي فالمحركات الإدارية والمنازعات القضائية مازالت مستمرة بين ملاك المنزل ومستأجره. ومازال الطابق الثاني المخصص في المشروع لإقامة الشعراء الضيوف القادمين من الخارج مشغولاً بمكاتب الغرفة التجارية العينية التي كانت تحتل المنزل من قبل. غير أن رامبو كما قالت صحيفة «لوموند» الفرنسية في تحقيق نشرته أخيراً عن افتتاح هذا المركز، لم يعد يتسكع في الشارع، وأصبح له منزل في عدن.

وحول قافلة الشعراء التي تتبعت آثار رامبو في الشرق صدر أخيراً في باريس كتاب يجمع مجموعة مختارة من قصائد الشعراء الذين شاركوا في القافلة من الفرنسيين والعرب بعنوان L'ivre Car-ravane وهي عبارة قد يكون معناها في النطق «كتاب القافلة» لكنها في الكتابة تعني «القافلة السكري». إشارة إلى قصيدة رامبو الشهيرة: «المركب السكران». وقد تولت إعداد الكتاب نيكول دوبونتشارا، وشارك في إصداره منظمة اليونسكو، والمركز الثقافي المصري، والمركز الثقافي اليمني بباريس.

وكان قد أعلن قبل فترة عن ملتقى روائي يعقد في «منزل رامبو» في نهاية هذا الشهر - مارس - ويشارك عدد من الكتاب والناشرين والفرنسيين والعرب تحت شعار مستوحى من حياة رامبو وأعماله وهو «ينبغي حتى أن نكون مع الحداثة» لكن الظروف السياسية الراهنة قد تزلزل اعتقاد هذا المثقف.

* شاركت «إبداع» في الذكرى المئوية لولادة رامبو. راجع العدد العاشر الصادر في أكتوبر ١٩٩١.

إلى رئيس تحرير مجلة «إبداع»
بعد التحية

فوجئت بتعقيب الأستاذ بيومي
قنديل - المنشور في عدد مارس ٩٤
- على مقالتي عن اللغة القبطية
المنشور في عدد فبراير بمجلتكم
الغراء، الذي ذكر فيه أنني نقلت في
مقالتي المذكور معنى فقرة مقال
سابق، حين ذكرت أن اللغة العامية
المصرية كثيراً ما تتبع قواعد اللغة
القبطية.

وأود في هذا الشأن أن أوضح
أن ما يعتبره الأستاذ بيومي
قنديل اكتشافاً خطيراً يرغب في
حفظ حقه فيه، كنت اعتبره حقيقة
صغيرة - أقصد سهولة الاكتشاف -
ذكرتها بصفة عابرة في سطور قليلة
من مقالتي المذكور.

كما أود أن أوضح أن الأستاذ

بيومي كان طالباً بمعهد الدراسات
القبطية، الذي أقوم بتدريس اللغة
القبطية فيه، ومن البديهي أن يكون -
مثل جميع الطلبة والخريجين قبله
وبعده - قد سمع هذه الحقيقة منى
مئات المرات، طوال ثلاث سنوات
بعيدة حضرها في المعهد كطالب
به، وقامت بتدريس مادة النصوص
القبطية له خلالها، وكنت أترجم فيها
لجميع طلبة قسم اللغة القبطية - وهو
منهم - كل جملة قبطية في النصوص
إلى اللغة العربية العامية بالذات،
مؤكد - بالمقارنة - أن تركيب الجملة
العامية المصرية هو في حالات كثيرة
نفس تركيب الجملة القبطية، وهي
حقيقة ظلت أريدها طوال نيف
وثلاثين عاماً قمت فيها بتدريس
اللغة القبطية، وربما قبل أن يسمع
الأستاذ بيومي أن هناك لغة تدعى

اللغة القبطية، وهو منهج لى يعلمه
جيذا جميع من قمت بتدريسهم اللغة
القبطية، بمن فيهم زملاء الأستاذ
بيومي قنديل القدماي، الذين
مازال يلتقي بهم أحياناً، كطلبة
زائرين في محاضراتي بالمعهد، بعد
أن تخرجوا منه، يصضرون لزيادة
العلم.

أرجو نشر رسالتي هذه في عدد
مجلتكم القادم مباشرة، تصحيحاً
للإساءة التي لحقتني بشركم رسالة
الأستاذ بيومي قنديل إلى عقب
فيها على مقالتي، علماً بأنني لازلت
أكن له كل تقدير.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام،،،،

١٩٩٤/٣/١٥

د. كمال فريد اسحق

أستاذ اللغة القبطية بمعهد
الدراسات القبطية

أصدقاء إبداع

الشعر

ينبغي أن يشتمل على نماذج من مختلف المذاهب الشعرية المعاصرة، مما يسمح بدخول بعض القصائد للتواضعة فنيا لمجرد التمثيل.

ومع ذلك فنحن نعد القراء بأن نضع مؤخذاتهم في الحسبان، طالما كانت تتفق مع ما نصبو إليه جميعا من مستوى رفيع في الإبداع الفني في الشعر وفي كافة الفنون.

ذلك فقد رأوها منشورة على قلة عدد القصائد التي تنشرها المجلة في كل عدد؛ ولسنا نريد هنا أن ندافع عن هذه القصائد، بقدر ما نريد أن نوضح للأصدقاء من قراء (إبداع) أن هناك عوامل غير فنية قد تتدخل أحيانا في الاختيار؛ فالملف الذي نشر في عدد يناير الماضي بعنوان (عصر الشعر)، كان ملغا تمثيليا

أرسل كثير من الأصدقاء يشكون من ضعف مستوى بعض القصائد التي نشرتها (إبداع) في الأعداد الأخيرة، خاصة أنهم لا يتوقعون أن تكون القصائد المنشورة بمتن المجلة إلا نماذج رفيعة تم اختيارها بعناية. وهؤلاء الأصدقاء محقون في الواقع، لأن هناك قصائد لم تكن جديرة بالنشر في المتن ومع

ديوان الأصدقاء

لوحاته الفنان سيد سعد الدين، وسوف نخترق إحدى هذه القصائد لتكوين بين ديوان الأصدقاء، احتفالا بذكرى الشاعر الشاب الراحل.

الذكرى، وأصدر الشاعر فتحى عبدالسميع مجموعة من قصائد الشاعر الفقيه بعنوان: (من ترتيلات سيد عبدالعاطي) في كتيب رسم

مرت منذ شهور الذكرى السنوية الأولى لرحيل الشاعر سيد عبدالعاطي، وقد تولى أصدقاء الشاعر في محافظة قنا إحياء هذه

من قصيدة: (أُمِّيْ والمهرة)

للشاعر الشاب الراحل
سيد عبد العاطي (قنا)

وكيف سيصلح هذا الشاعر
ما أسفده نبي؟!

قدام القرن جلست
تردد أُمِّيْ بالعينين للدمعتين:

وأعطى أمى
نوقى وجه المهرة.. تبكى
تتلاعب السنة المهرة فى النار،
وتتمو الأجلان رمادا بُنيًا
تجذبنى أمى..
ينسكب الملح



وأنا أنتمل وجه المهرة، وأتابعها
مذهوكا يتصبّب عرقى
يتجمع فى حنجرتى
فأسدد صوتًا نحو المهرة، ترمقنى
تتساقط أرغفة الخبز
تمسكنى أمى:
«مجنونًا صار وحق الشعب»
أطلق وجه المهرة منفرزا فى الأرغفة.

هكذا وطن يُقام!

شعر: هشام حريبى (القاهرة)

وأشيع فى الرائين بعشى وانتشار موبتى
وأغوص كالأبحار ليس يريقنى حرف
ولاهى صورتي تلك التى أبصرت تطلو هامة الضالين
شمع يحجب الإحساس، والإحراق كالرقتين تمتلئان
بالزهو الملون
هل لها أن تطلق الأسماء نونى
ثم تدعونى
فلقزع مثلما كانت تهز بأحرفى شجرا
أطير
معارفى سحب/ وما بين التحقق وارتوائى
أنهر الجذب.. الفصول ودورة التاريخ يقطعها فتى

هل كان لى وطنٌ وصوتك مارق عبر الفيافى
تلك أبصار المطارد ومضة سحبت نزيفى وانتلافى
والخرائط فى يديّ مضخ ترقيمها
لاظل يهذى فى مواجهتى الهلاميون والصمرى
فلا أقوى على دفع التساؤل
أكتفى بصراخ أطفالى لأدرك سكتين
أحار من وجه المفاوز
كلما غادرت سهلاً شدى أحد الوجوه
يحيطنى وحفاوة الأحباب تملأ زيفه
فامر مختنقا أعجل بانقضاء الدفن
أفتح كوة من خلف حراسى وأحمل جثتى

فارتعدت شراكي - ككت أنصبت للقطا فخي وأعلو
همسه بعضاي
لي وطن إذا أمسكته، فيطير
تسبقني حدود النقي أسكت نبضها وأعاود التحديق
ذي نذرائتي. وحطام زيف زائل يفشي حدودي

يرمي سباطا/ عنده دغل
وعندي صبرة أمسكت أولها ففرت من يدي الأعوام
قليل تواهل الأعداء منظوم
وقيل تجلدي للشامتين يذييني
والأهل من جاورت

شمس الحرية لاحت بشائرها

شعر: إبراهيم أحمد عبد الفتاح (الإسكندرية)

فأرجعته نهارة من مُجَيَّها
في أرضِ أسيا وإفريقيَا ففَشَّها
ويُسمُّ الفجرُ نورا من ثنَاياها
وكان في ظلمات اليأس قد تهاها
فَمَا أَجَلُ وما أَزْكَى فُضَحَاياها
دُمُ الْفُضَحَايا بِلُونِ الْوَرْدِ حَالُها
والبدرُ ليس ببدرٍ إنْ فُقدْنَاها
وتدرك النَّفْسُ أَوْلَاها وأخْرامها
ولستُ تُحصي من الأحرار قَتْلَها
هَلْ هَاجَرُوا أو سَقُوا إِلَّا لِفَنَائِها
ولا يُطِيقُ مع الهجران سُلُوكُها
فلين زهرُ الرُّبى من طيب رَيَّاها
أنشودة في فم التاريخ غنائها

الشمس تعجب أن الليلَ جالَها
قد كان ليلا من اليأسِ الْعَمِيَّتِ نَجَا
وظلمةُ الليلِ قد يَتَشَقُّ جانِبُها
سبِحاَنَ من رَدْها لِلشَّرْقِ نيرةُ
شمسُ بَها الْفُضَحَايا تَاجُ عَزَّيْها
تغارُ من حُسْنِها شمسُ النُّهارِ إذا
والشمسُ ليستُ بِشمسٍ إنْ هِيَ احتجبت
في نورها يجدُ الأحرارُ أنفُسَهم
معمشوقة من شعوب الأرض قاطِبُها
حسناء قد ألع الرُّسُلُ الكِرامُ بها
وكلُّ حرٍّ له في وُصْلِها وَطَرُ
عبيرها تُعشِّشُ الأرواحَ نَفْسَها
يصفى لها كل جيلٍ حين يَسمَعُها

إِلَّا عَلَى حُبِّهَا الْغَالِي وَتَكْرَاهَا
وَلَا تَسْلَامَ إِذَا ظَلَمْتُ تَفْشَاهَا
وَالنَّفْسُ تَكْرَهُ مَنْ بِالْبَغْيِ عَازَاهَا
رَبُّ السَّوْرِ لِجَمِيعِ الْخَلْقِ أَعْطَاهَا
وَلَا حَيَاةَ لَشَعْبٍ لَيْسَ يَهْيَاهَا
فَمَا مِنَ النَّاسِ حَتَّى لَيْسَ يَهْيَاهَا
وَفِي هَوَاهَا الْمَنَآيَا لَيْسَ يَخْشَاهَا
أَمَّا الْحَيَاةُ عَلَى ذِكْرِ فَيُجَاهَا

مَا قَالَتْ الْحَرْبُ فِي النَّفْسِ وَلَا قَعَدَتْ
وَلَا سَلَامَ إِذَا لَمْ تُرَعْ حُرْمَتُهَا
فَالنَّفْسُ تَكْرَهُ مَنْ بِالظُّلْمِ يَهْرَهَا
حُرْمَةُ النَّفْسِ مِنْ رَبِّ السَّوْرِ هِيَ
حُرْمَةُ الشَّعْبِ مَقْيَاسُ الْحَيَاةِ بِهِ
فَلَا تَلْمُ أَحَدًا فِي حُبِّهَا أَبَدًا
إِنَّ الْكَرِيمَ يُقَدِّسُهَا بِمَهْمَتِهِ
إِنَّ الْكَرِيمَ حَيَاةُ الْعَمَلِ مَطْلَبُهُ

.. وَيَوْمَ تُبْعَثُونَ ..

شعر: اشرف الخضري (دمياط)

غَنَمٌ يُقَسَّمُ فِي الضَّلَامِ عَلَى الْكَلَابِ
... أَوَّلَى النِّعَمِ
وَالشَّارِعُ الْمُخْصِي أَسْلَمَكُمْ بَسَاطَةَ السَّيْرِ
كَرْهًا
وَيَحْكُمُ
نَبَاتُونِي أَنْكُمْ نَارٌ مُرْحَنَةٌ وَكَلُّهُ عَابِرٍ
وَكُنْ حَكْمِي سَائِرٍ
لَمْ يُبْصِرِ النَّارَ الْعَظِيمَةَ إِنَّمَا ..
سَكَبَ الدَّمْعُ بِلَا هُدًى
وَالطَّيْرُ يَخْذَعُهُ الْمَدَى

لِي نِسْمَةٍ
هَلْ تُبْصِرُونَ الْحَزْنَ خَلْفَ صَلَابَتِي؟
وَالْمُجْرِمُونَ عَلَى سَفَاوِنِ حُرْمَتِهِمْ ضَلُّوا .. تَرَاهُمْ؟
رِيحًا النَّصْرَ الْقَرِيبَ يَرِفُ خَلْفَ عَيْنَيْهِمْ
وَالْأَهْلُ ضَلُّلُهُمْ قِرَاءَةُ مَا تَيْسَّرُ مِنْ ضَبَابِ أَكْلِهِمْ؟
وَضَلَلْتُ وَجَدِي؟
حِينَ مَزَقْتُ الْمَلَابِسَ وَارْتَدَيْتُ حَقِيقَتِي؟
وَرَأَيْتُ أَفْوَاجًا مِنَ الْحَيَاتِ تَخْرُجُ مِنْ فَمِي
..... وَتَبْيِضُ فِي أَحْشَائِكُمْ!!!
أَحْلَامَكُمْ

والنودُ تحت جلودكم؟

تَدْرُونَ أَنَّ الْعَيْشَ رِحْلَاتٌ مُعَذِّبَةٌ

وَقَافِلَةٌ تُسِيرُ عَلَى رِمَالِ عَنَانِكُمْ

وَالنَّارُ تَصْحَو... ثُمَّ تَفْقُو فِي كَهُوفِ قُلُوبِكُمْ؟

مَنْ يَنْتَلِ الْأَشْوَكَ فِي غَرْبِ الْخَطَى

وَيَحْطُ لِنَدِيَالٍ عَلَى بَابِ الْمَدِينَةِ

ثُمَّ يَصْرُخُ وَالْجَوْنُ

يَأْيُهَا النَّاسُ

الْجُيُوبُ الْآنَ أَثْدَاءٌ مُفْرَغَةٌ مِنَ اللَّبَنِ

وَصَرْخَةُ الْإِطْفَالِ فِي الْأَذَانِ

تَنْهَشُ فِي الْمَازِنِ

وَالْبُيُوتُ تَبْصُ فِي الشُّرَفَاتِ

وَالْأَبْوَابِ

وَالطَّرِيقَاتِ

عَلَّ اللَّهُ

يَوْمِي فِي فَنَاءِ الدَّارِ كَيْفَ

أَوْ يَجِيءُ مِنَ الْمَدِينَةِ سَيِّدٌ

يَنْتَكِرُ الْجَوْرِي

الَّذِينَ يُؤَلَّوُونَ

مَنْ يَخْرِقُ الْأَسْوَارَ بَعْدَ مَشِيئَةٍ*

وَيُعْلِقُ الشَّمْسَ السَّرِيعَةَ

فِي رِقَابِ الْمُبْعَثِينَ.

* إشارة إلى دغشاً تفرقها إن شاء الله، سد يهجرج ويهجرج.

فلحة ليل

شعر: فدوى محروس (المنيا)

انطرحت في مُلامه الرغوية

انفتحت تنتظر

وتظل إلى الفجر

مشدودة كالوتر

قلتُ لها في الليلة الماطرة:

«البحر عنكبوت»

كل أمسية تتسللُ من جانبي

تتجرد من كل أثوابها

وتحلُ غداؤها

ثم تخرج عاريةً في الشوارع

تحت المطر

فإذا اقتربت من سرير التنهّد والزرقعة

للمدائح



العدد الخامس - مايو ١٩٩٤

الرقص مع الموت

إيهاب شاكر - منيرة كروان - كامل الرمالي - حسن طلب
أحمد عتمان - سميرة رمضان - سميح شعلان - سحر عبد الرازق

عبد المنعم تليمة
(مقالة)

عز الدين المناصرة
(قصيدة)

نعيم عطية
(قصة)

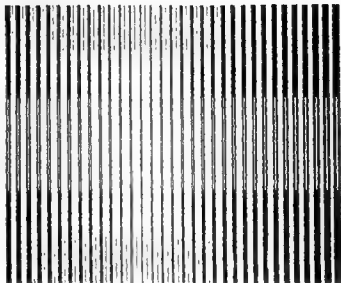
مراد وهبة
(مقالة)

رحيل أوجين يونيسكو
رسالتان من باريس ونيويورك

المدىح



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفني

نجوى شلبي

رئيس مجلس الإدارة

سمير سميرحان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاسعار خارج جمهورية العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا — قطر ١٢ ريالاً قطرياً — البحرين
١٢٠٠ فلسا — سوريا ٦٠ ليرة — لبنان ٢٢٥٠ ليرة —
الأردن ١,٢٢٥ ديناراً — السعودية ١٢ ريالاً — السودان
٣٥٣ قرشاً — تونس ٣٠٠٠ مليم — الزائر ٢١ ديناراً —
المغرب ٣٠ درهماً — اليمن ٣٠ ريالاً — ليبيا ١,٢ دينار —
الإمارات ١٢ درهماً — سلطنة عمان ١٢٠٠ بيزة — غزة
والضفة ١٥٠ سنتاً — لندن ٢٢٥ بنساً — نيويورك ٧,٥
دولاراً .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدد) ١٢ جيبها مصرياً شاملاً البريد
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدد) ١٤ دولاراً للافراد ٢٨,٧ دولاراً للهيئات
مضاعفاً إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات
وأمریکا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالي

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحلق شروت - الدور الخامس - ص
ب ٦٢٦ - تلخيفون ٢٩٢٨٦٩١ القاهرة - فاكسيميل ٧٥٤٢١٢ .

الفن : جله واحد

المادة المنشورة تعتبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تلترزم بنشر ما لاتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

الجمادى

السنة الثانية عشرة • مايو ١٩٩٤م • ذو القعدة ١٤١٤هـ



هذا العدد

لجنة الغلاف، الشمس البارزة،
من هرم الشمس الأزتكى بالمكسيك

■ الافتتاحية:

٤ ترويض الموت أحمد عبد المعطى حجازى

■ الرقص مع الموت:

٨ لم يعد أحد من هناك - أسئلة الموت حسن طلب

١٣ طليعة الروح فى حياة القبر أحمد عثمان

٣٣ كاريكاتير أيمن طاهر

٢٤ للعالم الآخر فى الفكر الأفريقى - منيرة عبد المنعم كروان

٣٣ بوابة القصر سميرة يحيى رمضان

صورة الآخر عند أبى العلاء المعرى فى رسالة الفطران

٤٧ سحر عبد الرازق

٤٤ الضحك مع الموت إيهاب شاكى

٤٨ الموت والموسيقى كامل الزملى

٥٩ التنبؤ بالموت سمير شعلان

■ الفن التشكيلى:

أسئلة الموت فى التراث الفنى

■ الدراسات:

الفن الضائع - مرثية نثرية فى إبراهيم الإبرارى

٧٠ عبد المنعم تليمة

٧٨ للتو - بالسلب مراد وهبه

٩٩ قرأة فى قصيدة السريز لامل دنقل محمود أحمد العشيري

■ الشعر:

شكرى مندى خليلى امام دالية الأرجوان - عز الدين المناصرة

٧٥ مسافر خاتة محمد فريد أبو سعدة

٨٤ ورسم الصوت عبد المنعم رمضان

٩٧ اجتلاء محمود نسيم

١١٣ شروخ الوقت ماهر حسن

■ القصة:

٦٤ ضربة جرس ميسلون هادى

٩٣ عين لا تطرف نعيم عطية

١٠٥ طائر المطلق أحمد الشبيخ

١١٦ للكتابة وقت عاطف فتحى

■ المقابلات:

١٢٧ أرابيسك - موزاييك فى حب مصر هناء عبد الفتاح

١٣٠ ترويض شكسبير ه. ع.

■ الرسائل:

تحية أسوار البلى إلى يوجين يونيسكو (نيويورك)

١٣٥ أحمد مرسى

وفاء يوجين يونيسكو.. لكن أين هى المغنية الصلعاء (باريس)

١٤٠ إسماعيل صبرى

١٤٣ أكبر تجمع دواى فى العالم (كندا) صبرى حافظ

الشاعرة اتانفرايلينج والعمدة للوطن (وارسو) دورتا متوالى

١٥٢ أصقاء إبداع

ترويض الموت

نريد أن نمزج مع الموت. وأظن أن هذا من حقنا. أولاً: لأن الموت لا يظهر للناس في صورة واحدة، بل يظهر في صور كثيرة متعددة.

هناك مثلاً صوريته الأسطورية التي عبر فيها الإنسان القديم عن رعبه البدائي من الموت، وحاجته العميقة لتفسيره وترويضه من ناحية، وترويض نفسه للموت من ناحية أخرى وتوطئتها على قبوله ومصالحته. ولا تزال هذه الصورة الأسطورية حية ماثلة قادمة إلينا من العصور التي سبقت التاريخ. حدثت بأرجل بشرية تنهش رجالاً مقطوعي الرؤوس كما نجد في مقابر تعود إلى الألف الثامن قبل الميلاد. والهة للعالم السفلي تثبت عيونها على كل من يعبر أبواب قصرها فيستحيل إلى جثة هامدة كما في الأسطورة البابلية. وهذا هو «عيب» أو «أبو فيس» أفعوان الظلمات في الأسطورة الفرعونية يعترض الشمس كل صباح. فتسحقه وتواصل طريقها. وهذه هي الهة العالم الآخر في الأسطورة الإغريقية. هاديس إله الجحيم، وكرييروس الكلب الذي يحرس بوابات مملكة الموتى، وهو وحش مربع ذو ثلاثة أعناق بثلاثة رؤوس تثلف حولها الأفاعي، والأسطورة الإغريقية تنسبه إلى قطع من الرعدة والغيلان والثيران والأسود والتنانين خرج من أصلابها. وأخيراً إله الموت ثناتوس ابن ربة الظلام وشقيق هينوس إله النوم. وتقول الأسطورة إن له قلباً من الحديد وأحشاه من البرونز. وكان اليونانيون يصورونه في تماثيلهم بوجه هزيل وملامح غائرة وعينين مقلتين، ويده منجل يحصد به الأرواح.

ولموت قناعه المسمى الذى يبدو فيه محنة رهبة أو شرا مستظيرا ببلوه الاخيار وينتصرون عليه، كما نجد فى الانشودة الحادية عشرة فى الاربسة؛ إذ يبحر اوليس إلى عالم الموتى يجالس ارواح من ماتوا من أهله ورفاقه ويحصر لهم الاضحيات، وكما نجد فى «الكوميديا الإلهية» لدانتى فى بداية رحلته للعالم الآخر؛ إذ يرى نفسه فجأة فى قلب غابة مظلمة مربعة تحيط به الوحوش الجائعة. وكما نرى فى «رسالة الغفران» لأبى العلاء المعرى حين يتحدث عن أهل النار. وفى بداية الكتاب الرابع من «الفردوس المفقود» لمتون وهو يتحدث عن رؤيا القديس يوحنا Apocalypse حول نهاية العالم.

ولموت قناعه المساوى المثير للخوف والشفقة، إذ يكون جزءا وفقا لبطل تعجب به، ونخشى على أنفسنا المصير الذى لابد أن يلقاه، كما فى مأساة «أوديب ملكا» و «أنتيجون» لسوفوكليس، و «ميديا» ليوريبيديس، و «القديس بيكيت» لجان أنوى.

هل أقول أيضا إن لموت صورته الرومانتيكية الرقيقة الحالة التى تغنى بها الشعراء والموسيقيون والمصورون؟ نعم. فقد اقترنت الحضارة الحديثة عند الرومانتيكين بالشر والجفاف والجحود. واعتلت الروح بقدر ما استبدت بالإنسان حاجاته المادية، وغرأته السفلى، فتبدى الموت للشعراء والفنانين والمفكرين بوجه جميل فاتن، وأصبح ملجأ يرنجى وخلصاً يسعى إليه، حتى شاع موت الاختصار - وهو الموت فى ريعان الشباب - بين الشعراء والفنانين، كما شاع فيهم الانتحار، وهذا ما نجده فى سير الشعراء الإنجليز تشاترتون، وكيتس، وشيلي، ولورد بايرون. وفى سير الشعراء العرب أبى القاسم الشابي، ومحمد عبد المعطى الهمشرى، والتيجانى يوسف بشير.

فإذا كانت للموت هذه الوجوه المختلفة، فلماذا لا يكون له أيضا وجهه الهزلى الطريف الذى نستطيع أن نمازحه ونضاحكه؟

إن حاجتنا شديدة إلى هذه الصورة، فقد اشتدت علينا وطأة الصورة الأسطورية المربعة التى يعمل فريق من البشر فى بلادنا وفى الأقطار المجاورة لنا على أن يبعثوها فى خيالنا من جديد، ويلبسونها بها أناء الليل وأطراف النهار، بما يؤلفونه من كتب شعبية ويسجلونه من أشرطة تنخلع لها القلوب وترتد الفرائص بما تستدعيه من صور وما يرتفع فيها من بكاء ونحيب.

كأنك وأنت تقرأ هذه الكتب وتسمع هذه المواعظ وما تتحدث عنه من جماعم وشياطين وأفاع وتنانين تتخايل صورها وأشباهها الآن صاخبة راعدة فى البيوت والأسواق والشوارع والسيارات والمساجد والزوايا ترى الموت وقد احاط بنا من كل جانب وسد علينا كل الأفاق وقيد خطانا رجالا ونساء، أطفالا وشيوخا وشبابا، ويسط أجنته الهائلة فوق بلادنا نحيا فيه بالنهار ونأوى إلى أحضانها المربعة فى الليل.

ولأن الفكر الظلامي السائد قد نجح إلى حد كبير في إضعاف شعورنا بالرابطة القومية التي تمنحنا الدفء والثقة وحوّلنا إلى أفراد وجدان هائمين على وجوهنا كسرب مروع ممزق، ولأن أحدا لا يعلم متى يحين حينه، فقد استطاعت الأسطورة أن تلقى في روع الجميع أن الموت هذه اللحظة. وهو ليس موت أفراد، بل هو موت شامل سوف يطبق على البشر من أطراف الدنيا، فهو نهاية العالم التي يشجع على توقعها أن تقع كارثة طبيعية ككارثة الزلزال، فيجلس الناس في انتظار الدمار الشامل والموت النازل.

بل إن هؤلاء لا يكتفون بالنوبة السوداء يروعوننا بها وحدها، بل يجعلون أنفسهم رسلا للموت يزرعون به الشوراع ويجعلونه حقائق ناسفة وسيارات مفخخة وكمان للرجال والنساء والأطفال. أما في الجزائر المغنبة فيرسلون لمن يرسلون اغتياله قطعة الصابون والكنز؟

كيف يمكن أن تكون لنا حياة قومية خصبة منتجة في ظل هذا الرعب؟

كيف للطفل أن يلعب ويمرح ويتعلم ويفتي؟ وكيف للفتاة والفتى أن يرسموا مستقبلهما السعيد ويبينا بيتهما الدافئ؟ كيف للزارع أن ينتظر الحصاد؟ وكيف للعامل أن يضاعف إنتاجه حتى يتضاعف أجره؟ وكيف للامة كلها أن تواجه مشكلاتها الخائفة وتتصبر على ما يفترض طريقها من عقبات؟

إن قوانين الطبيعة اليوم هي كما كانت بالأمس لم يتغير فيها شيء يبرر هذا الذعر الحيواني الشامل، وكل ما حدث أننا تعرضنا لانكسار قومي نرى نتائجه ونعرف أسبابه، لكننا لا نعترف بالأسباب ولا نفكر في النتائج، فمن المنطقي أن يلجأ الناس لرؤية الطالع وقراءة الكف والتنبؤ بالنهاية، فليس بعد استحكام اليأس إلا الموت. وإن فنحن الآن أحوج ما نكون لاستحضار صورته الضاحكة.

نريد أن نمازح الموت ونضاحكه، أي نريد أن نروضه ونستأنسه، فاستئناس الموت حاجة حيوية ملحة من حاجات الحضارة الإنسانية.

هكذا فعل الدين مع الموت فجعله معبرا إلى الحياة الخالدة. وهكذا فعل الفكر الفلسفي فميز بين موت الأفراد وحياة البشر، وجعل النهاية الفردية تحريرا على أن نملا حياتنا بالبطولة والفضيلة، لنواجه رحيلنا المحترم بالذكر الباقي.

نحن لن نخترع هذه الصورة الضاحكة للموت اختراعا، بل نحن نستطيع أن نجدها في تراثنا وتراث الآخرين. كل ما هناك أن الموت في هذه الصورة المروية كان هو الذي يتلاعب بالإنسان ويفويه ويمزج معه مزاحه السمج الكريه، إذ كان يتشكل في صورة السعلة وهي امرأة فاتنة من نساء الجن كانت تتفول لتفتن السفار كما جاء في كتاب «الحيوان» للجاحظ، ويقال في «بلوغ الأرب» إن السعلة إذا ظفرت بإنسان ترقصه وتلعب به كما يلعب القط بالفار؟

وفى أوروبا، فى نهايات العصور الوسطى استبدت بالناس رؤيا الموت «فأضيفت رعدة جديدة قوية إلى ما كان له من رعب بدائى عظيم» وتجسدت هذه الرؤيا فى رقصة الموت التى يلتقى فيها على غير انتظار ثلاثة من النبلاء الشبان بثلاثة رجال موتى ينبئونهم بما كان لهم من عظمة سابقة، ويحذرونهم من النهاية القريبة. وكان النبلاء الفرنسيون يؤدون هذه الرقصة فى قصورهم الريفية، فتوقد الشموع وتنتشر أضوائها الخافتة على الراقصين الذين تمتد ظلالهم وتتحرك وتتقاطع على الجدران، فكان القاعة قد تحولت إلى مقبرة!

وكان فى دير سيلستين بمدينة أفنيون الفرنسية صورة تنسبها الروايات التاريخية إلى الملك رينيه منشئ الدير. وهى تمثل امرأة ميتة تقف ملفوفة بإكفانها، وقد صفف شعرها، والدود يقرض أمعاضها المتتوية، وتحت الصورة هذه الأبيات:

كُنْتُ ذات يوم أجمل النساء

ولكنى أصبحت بالموت على هذه الحال

وكان جسمى جميلا، بالغ النضرة والنعومة

فأما الآن فقد تحول إلى رفات

وكُنْتُ أعيش فى قصر عظيم

والآن أسكن هذا النعش الصغير

وكانت غرفتى مملأة بالسنانير المزركشة

فأما الآن فتحيط بقرى خيوط المنكبوت!

وليس هناك شئ جديد، فالصور التى ترسمها الأسطورة واحدة عند كل الشعوب، وهى تبعث من أعماق الذاكرة الشعبية حين تتعرض الأسم للهزائم والنكبات. لكن البشر استطاعوا أن ينتصروا على الموت حين ملأوا حياتهم بالعمل الخصب المنتج، وبالتكافل والتكامل والثقة فى المستقبل وفرح الأحياء بأنهم أحياء.

وهكذا ينبغى أن نفعل.

كل يوم جديد تشرق علينا شمسُه ونحن نحيا ونعمل وانتصار على الموت. كل رملة فى الصحراء نضيفها إلى أرضنا المزروعة انتصار على الموت. كل ابتسامة على وجه طفل، وكل كلمة طيبة، بكل خطوة متقدمة خروج من رؤيا الموت واعتناق جديد لمبدأ الحياة.

وقف حكيم مصري قديم منذ اثنين وأربعين قرناً،
وقفة يتأمل فيها الموت وما بعده، ويفكر فيمن سبقوه إلى
التقبر وفي المصير الذي عساهم قد ألوا إليه؛ وقد حفظ
الزمن لحسن الحظ شيئاً من تأملاته التي يقول فيها:

أولئك الذين بنوا مزارات لقبورهم
لم تصبح أماكنهم كأنها لم تكن
تأمل ما جرى عليها...
تأمل مساكنهم هناك
أبداً تهدمت جدرانها
هزّلت أماكنها

كأنها لم تكن قد وجدت قط
ولم يات أحد من هناك
ليحدثنا كيف حالهم
وليخبرنا عن حظوظهم

فأنتلمن قلوبنا

إلى أن نرحل نحن أيضاً
إلى المكان الذي رحلوا إليه

«إن لا يسمع القلب الذي توقف، نعمى النعاة
ولأن في القبر يصغى للعويل
انغممت المتعة في اليوم السعيد
أصمّ: لم يأخذ إنساناً متاعه معه

ولم يعد إنسان ثانية ممن رحلوا إلى هناك»^(١)

ولو أن هذا الحكيم الشجاع يعيش الآن بين
الطهرانيّين، لفاجأناه بأن بعضهم قد عاد من (هناك) كما
علمنا من الكتب الحديثة التي تتحدث عن تجارب



لهم يعد أحد من هناك

منسية الموت والرحيل إلى "العالم الآخر"

العائدين إلى الحياة من رحلة وفاة قصيرة، فإذا سألنا الحكيم: وما الذي وجدنا هناك؟ قلنا له إن ما وجدناه لا يختلف كثيرا عما كنتم تتخيلونه في عقائدكم، وتصوريه على جدران مقابركم ومعابدكم.

كان أول كتاب مهم من هذه الكتب هو (الحياة بعد الموت) الذي أصدره راييموند مودي R. Moody عام ١٩٧٥، ويقوم الكتاب على تحليل تجارب بعض الذين تعرضوا لغيبة الموت، وأصبحوا في حكم الميتين إكلينيكيًا لمدة قد تصل إلى أكثر من عشرين دقيقة، ثم إنهم عادوا بعد ذلك إلى الحياة من جديد، وقد لقي الكتاب رواجا كبيرا له دلالاته، وأعقبته كتب كثيرة حول الموضوع نفسه، من بينها كتاب بين يدي الموت لـ «إرلاندور هارالدسون» وكتاب (خلف بوابة الموت) لـ «موريس رولنجز» فضلا عن الكتب الأخرى للعديدة المشابهة التي نجد عرضا وافيا لها في العمل الضخم الذي أصدره فيلسوف الدين الإنجليزي المعاصر «جون هيك» تحت عنوان (الموت والحياة الأبدية). وليس أمامنا - للأسف - بد من أن نلجأ إلى بعض هذه الكتب إذا أردنا أن نلم إلماء عميقا بالصورت الإنسانية لواقعة الموت وما وراءها في الثقافات المختلفة، أما من يريد أن يظهر في العربية بكتاب واحد محترم في هذا الموضوع، فنجده ضائع لا مبالاة، لأنه لن يجد سوى الكتب الصفراء التي يسجل فيها أصحابها محفوظاتهم من عصور الانحطاط.

على أن رواج هذه الكتب بين الناس، لا يعني إلا أن الإنسان وقد فشل في أن يتقصر بجسده على الموت، لم يبق أمامه إلا أن يحول الموت إلى سؤال أبدي ظل يشغل عقله ويملا خياله منذ فجر الوعي البشري حتى هذه

اللحظة، والأرجح أن يظل كذلك ما بقي على الأرض ديار. ليست المشكلة إذن في واقعة الموت ذاتها، بقدر ما هي في التصور المجهول الذي ينتظر كل إنسان بعد أن تتوقف نقات قلبه، وهذا كاف لأن يثرب الرعب في أفئدة البشر، إنه رعب المجهول The Terror of The unknown الذي رأى برتراند رسل أن فكرة الدين نفسها تقوم عليه، وذلك في كتاب له بعنوان (لم لا أكون مسيحيا؟)^(٧)، وهذا الرعب يبقينا دائما محتاجين إلى كائن أعظم منا يأخذ بأيدينا ويشد من أزرنا كلما حاصرتنا الكوارث وأحدثت بنا الأهوال.

غير أن الأديان لم تترك الإنسان فريسة لهذا الرعب، فاشتركت جميعها، الوثني منها والسماوي، في تقديم صورة كاملة لعالم ما بعد الموت أو الحياة الآخرة، وهي صورة واحدة تقريبا في إطارها العام الذي يتحدث عن الموت والبعث وعن الثواب والعقاب والجنة والجحيم، فلا نكاد نجد اختلافا جوهريا بين دين وآخر إلا حين يتعلق الأمر بالرحلة التي تقع بين الموت والبعث، وهذا هو ما كشفه «جون هيك» في كتابه الذي أشرنا إليه^(٨)، والذي يعد عمدة في هذا الباب. على أن الجواب الذي قيمته الأديان لم يقض على اللقلق الإنساني تجاه الموت ومابعده تماما، فظل السؤال معلقا، يقذف في قلوب الناس بالرعب تارة، ويحب الاستطلاع والتوق إلى المعرفة والرغبة في طمأنينة النفس تارة، ولم يك يستقر من هذا الرعب القديم إلا من وصل، إلى ما وصل إليه الحكيم المحسري القديم، أو من وجد حكمة تشرية تعويضا عادلا عن فناء الأبدان وعزاء رملوي.

أما غير هؤلاء من عامة البشر، فقد ظلوا يحاربون الرعب من الموت، ويحاربون الموت، وهم أبدا متلهفون على كس

أو أصحاب صدمة الوفاة القصيرة كما يسميهم - وبين ما ورد في الأساطير القديمة حول تجربة الموت والرحلة إلى العالم السفلي. وقد أدار «جرووف» كتابه كله حول تفاصيل هذه الأساطير أو النصوص فأكمل بذلك نقصا أكيدا في كتاب سلفه «مودى».

وقد كانت الخبرة الأساسية المستخلصة من تجارب العائدين إلى الحياة، متمثلة في مشاهدات طيفية لعوالم وكنائات غريبة، وإحساس بصناء نوراني لا نظير له في عالم الحياة، وأهم من ذلك كله الهبوط إلى العالم السفلي والعودة ثانية، إلى آخر هذه المشاهد التي قد تعود إلى خبرة ثقافية مخزنة وجدت متففسا لها في لحظات الغيبوبة. وهي مشاهد تشير إلى نظائر لها في موريث البشرية المتعلق بالموت والبعث أو الميلاد الجديد - Re-birth، وأهم الكتب في هذا الموروث وأولها، هو (كتاب الموتى) المصري^(١)، ويستعرض فيه المؤلف رحلتي «رع» في المركب الإلهي، حيث تبدأ رحلة النهار مشرق الشمس إلى غروبها حيث تبدأ رحلة الليل في المنطقة الموحشة التي تصدق بها الأخطار وتعلؤها الوحوش، ولكن «رع» يعود من مملكة الظلام منتصرا مع كل إشرافه شمس لكي يواصل رحلته من جديد، ويطلع التواني من عبدة «رع» إلى أن ينتصر هو أيضا على وحوش مملكة الظلام وأموالها في رحلة ما بعد الموت مستعينا بالصيغ السحرية التي تمكنه من العبور من كافة البوابات الخطرة، حتى يصل سالما ويحجز الخلود. أما اتباع أوزيريس فيخضعون لحساب قاس يوزن له ميزان وكتبه وغراب يعقاب، فمن رجحت موازينه ذهب إلى الجنة حيث ينعم بالزراعة والخير الوفير والنزعة النيلية على قوارب لا تشغل عما كان موجودا في الحياة الدنيا.

ما يتناول هذا الموضوع سواء من منطلق ديني بحث كما هو الحال عندنا، أو من منطلقات عدة كما هي الحال في العالم المتقدم، حيث تشمل هذا المنطلقات - إلى جانب الدين - العلم بمعناه الفيزيقي، والفلسفة وعلم النفس وعلم تفسير الأحلام وتحضير الأرواح وما يرتبط بهذا الأخير من ممارسات غيبية وتدريبات روحية^(٢) إلى آخر ما ينتمي إلى مجال الخوارق وعلم ما وراء النفس مما يسمى بالتنبؤ أو الاستبصار Clairvoyance ولاشك أننا سنكون مضطرين إذا ما استخلصنا من رواج هذه الكتب في المجتمع الغربي ليللا على أن مدينتهم لم تغن عنهم شيئا، مادامت حالهم في هذا الأمر لا تقل عن حالتنا، ذلك أن ما يروج عندهم من ثقافة علمية وفنية وتكنولوجيا يفوق أضعافا مضاعفة ما يروج من هذه الخزعبلات والخوارق وسائر مظاهر الثقافة الأخروية، التي تنوب في تكوين ثقافي شامل فلا تعود قادرة على تعطيل الحياة لحساب الموت وما بعد الموت.

وهناك فرق أخرى تميزم عنا في هذه الناحية، لعل أهمها أن الكلمة الأخيرة تظل دائما إمكانية مفتوحة واحتمالا واردة ولكنه لا يتحقق إلا بجوار العقول وتبادل الأفكار، فمنذ صدور كتاب «مودى» الذي أشرنا إليه: (الحياة بعد الحياة Life After Life) وسيل الكتب في هذا الموضوع لم ينقطع، فمنها ما يشرح ومنها ما يفند ومنها ما يحاول أن يستكمل أو يتأرجح أو يحلل، وآخر الكتب الذي صدرت في هذا الموضوع، كتاب طريف يحمل عنوان: (كتب الموتى Books of The Dead) لمؤلفه «ميتا نسلأف جرووف S. Grof» وأهل موطن الطرافة في هذا الكتاب يكمن في حشد مؤلفه ونفاذ بصيرته حين استلهم بعض الإشارات التي قارن فيها «مودى» بين تجارب أصحاب الموت الإكلينيكي العائدين إلى الحياة -



ويغضب الإله لهزيمة وينشب صراع عنيف بين غريمتي
المحب، لينتصر البطل التوام في النهاية وينجح في
الرجوع ثانية إلى عالم الأحياء، وقد وردت هذه الأسطورة
كاملة في الكتاب المقدس لقياتل (الكيثشي)، وهو الكتاب
السمي (بويول فوه)^(٨). ولا يخفى مافى هذه الرحلة من
نظرة إنسانية طريفة تسعى إلى أن تنتصر على رعب
الموت والعالم السفلي، بالسفرية التي تنجح فكرة مباراة
الكرة في تصويرها على خير وجه.

وقد عملت الرسوم والمنحوتات على تجسيد هذه
الرحلات السفلية في صور حية قد تختلف في أساليبها
الفنية، فمن الأسلوب المصري القديم بواقعية المعرفة
وجلاله الباذخ، إلى رمز الماندالا في فنون التبت وأمريكا
الوسطى؛ ولكنها مع ذلك تتفق في المغزى العام والدلالة
الكلية.

ولم يرجع أحد من هناك بعد كما قال الحكيم
المصري القديم، إلا هؤلاء من أصحاب الميوية القصيرة،
أو أولئك من أبطال الأساطير.

- جان روستان، الإنسان، ترجمة الدكتور محمد عبد الرحمن

مرحبا، منشورات عويدات، بيروت ١٩٦٥، ص ١٥٧ وما بعدها.

(٦) قدمت مجلة (إبداع) في العدد الماضي، عرضا لكتاب الموتى
بقلم الدكتورة سمية رمضان.

(٧) R. H. Robinson & W. L. Johnson, The Buddhist Re-
ligion, PP. 152 - 3.

(٨) تمت منذ سنوات ترجمة هذا النص إلى العربية، انظر:
- بويول فوه، ترجمة صالح علماني، دار منارات، عمان ١٩٨٦.

ولنرى ما جاء في هذا الكتاب المهم:

I; Nicholson, Mexican and Central American
Mythology, PP. 55 - 64.

اما كتاب الموتى الخاص بشعب التبت، فما هو إلا
مزيج من البوذية والأساطير الهندية السابقة عليها في
ديانة (البون Bon)، ولحظة الموت في هذا الكتاب المسمى
(باربو تودول، Bardo Thodol)، أشبه شيء بضوء غامر
تدور معه كافة الثنائيات والقائض، كالخير والشر
والجمال والقيح، وتستمر الرحلة من الموت حتى الميلاد
الجديد أيا ما يتعرض فيها المتوفي للآلهة الغضبية
والشياطين والوحوش والكوارث الطبيعية من فيضانات
وحفر سميفة ونيران متاجعة، إلى أن تمنح ساعة للميلاد
الجديد طبقا لما يستحقه كل إنسان عن سالف أعماله،
أي طبقا لما يسمى (الكارما)، غير أن ترتيب كتاب
الموتى من شأنه أن يتيح للإنسان في هذه المرحلة درجة
أفضل مما تتحبه له أفعاله^(٩). وفي تراث (الهايا)
أساطير مماثلة استطاع علماء الآثار ترميمها وإعادة
ترتيبها من المخطوطات الخزفية على الرغم مما أصابها
من تشويش وتخريب على أيدي الإسبان. وتشير هذه
الأساطير إلى رحلة طريفة إلى العالم السفلي يشترك
فيها البطل التوام في مباراة كروية مع إله الجحيم،

الياهو اش

(١) جيس هنري برستيد، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، ص
٨/١٧٦.

(٢) B. Russell, Why I am not Christian? P.22

(٣) J. Hick, Death & Eternal Life, P.12

(٤) من نماذج هذه الكتب:

- A. Parker, States of Mind.

- L. Oliver, Meditation and the Creative Impera-
tive.

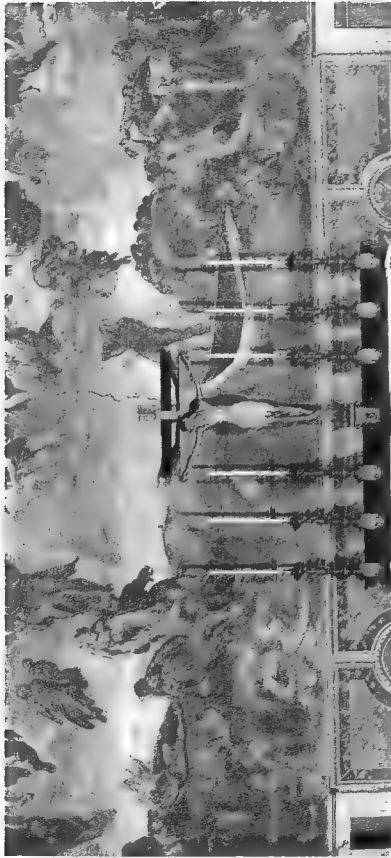
(٥) شارك عالم البيولوجيا الفرنسي جان روستان في جلسات من

هذا النوع تدور حول الأعمال الخارقة، واكتشف بنفسه ما فيها
من دجل وشمعة، يروي تجربته هذه في الكتاب التالي:

أسئلة الموت

فى التراث الفنى





(يوم الدينونة) - لوحة جدارية - مايكل أنجيل ١٥٣٦ -

١٥٤١

ويبدو للمسيح في صدر اللوحة يعلو به الحواريون والبطارقة. بينما يحمل اللائكة في أعلى اللوحة الصليب والعمود اللذين عذب عليهما المسيح في حياته على الأرض، وفي النصف الأسفل من اللوحة نرى اللائكة ينلقون في الصور، فيصعد البشر المبعوثون إلى السماء. بينما يهوى المذنبون إلى الجحيم.



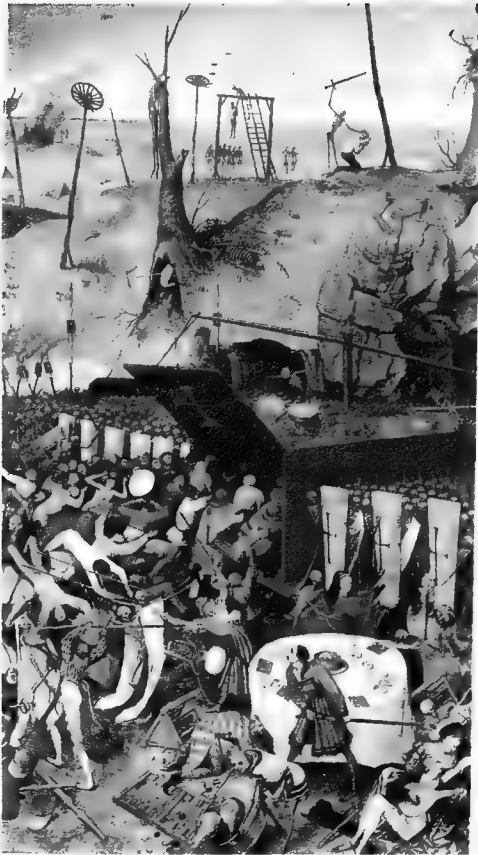
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَبِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَبِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 هَذَا وَتَرْجُمَ بِمَعْنَى هَذَا وَتَرْجُمَ بِمَعْنَى هَذَا وَتَرْجُمَ بِمَعْنَى هَذَا



أحد مشاهد الجنة من كتاب
 معراج نامة

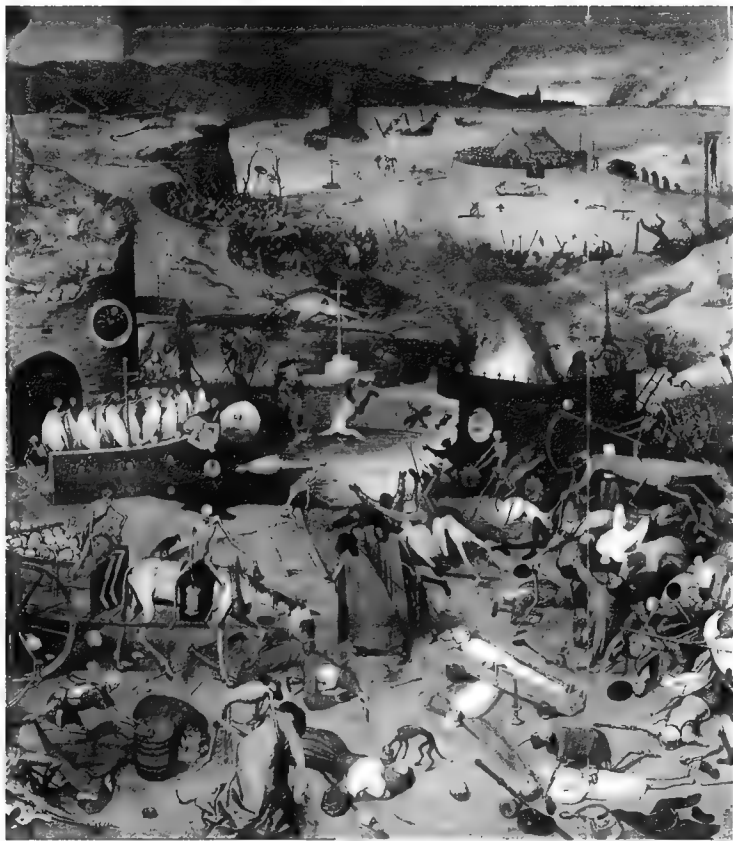


أحد مشاهد الجميم من
كتاب معراج نامة



انتصار الموت - بروجل - القرن السادس عشر الميلادي

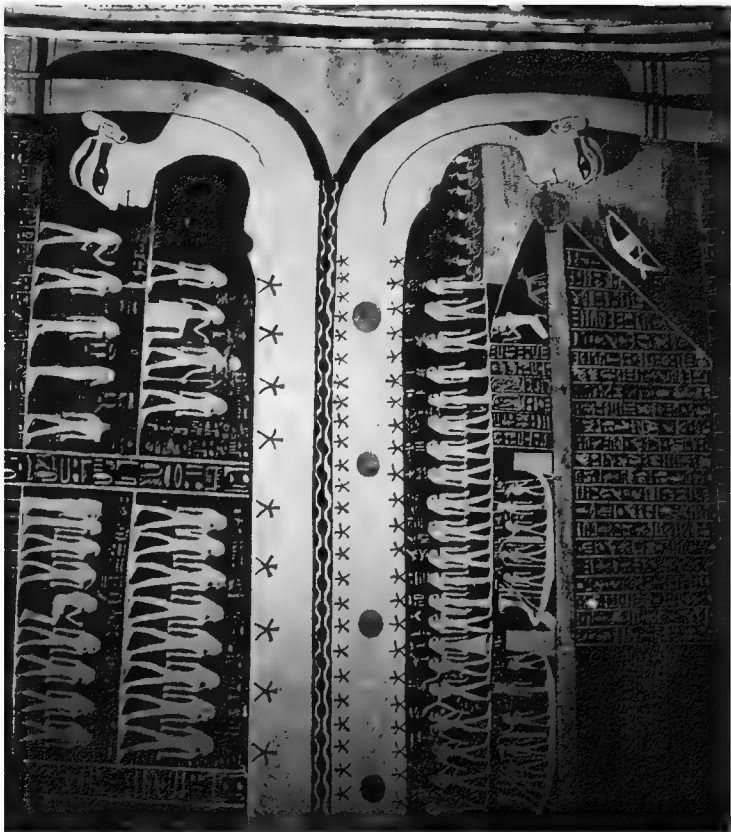
في هذه اللوحة يصور بروجل جيشا
من الهياكل العظمية يتقدم في مشهد
بانورامي ليعخلق الدمار والموت
المفاجيء بأكثر من وسيلة، وترمز
الهياكل والعظام هنا للموت والآلهة
العالم السفلى.



ملقوس التحنيط عند المصريين القدماء.
أنوبيس ابن أوزيريس يقوم بأعبادة
الروح كما أعيدت أوزيريس من عالم
الموت.



لوحة جدارية - مقبرة - رمسيس السادس - وادي الملوك - الأقصر
تصور اللوحة تجربة الموت من خلال الرحلة الرمزية للشمس خلال ساعات الليل
بعد الخروب، ففي الجانب الأيمن من اللوحة تقترب الشمس من فم الإلهة (نوت)
إلهة السماء، ثم تختفي في جسدها، ثم تعود لتولد من جديد (في الجانب الأيسر
من اللوحة).





الصراع بين الحياة والموت فيما قبل
الحضارة الكولمبية

العذراء ملكة السماء

تصور اللوحة تنويج العذراء للسماء حيث تحف بها كائنات ذات أجنحة ذهبية،
حيث يرمز الذهب للفردوس، والأجنحة للقدرة غير المحدودة على التحليق في
مملكة السماء.

(الأوقات الأثرية جداً لدى دوق برّي)



Domine
nobis
aliquid

nolite.



Domine in unum



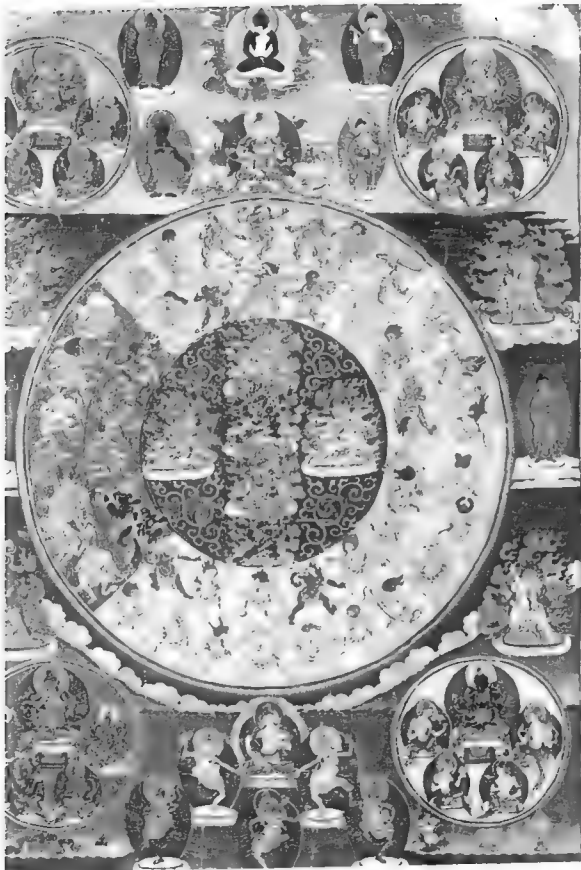
aliquid



et in adiuto



rum meum



لوحة من
 تراث الحب
 تمثل هذه اللوحة
 شكلا من
 اشكال الماندالا
 يبدو فيه بهذا
 ميروكا في
 الهيئة الإلهية
 الفاضلة مع
 أربعة الهة
 آخرين مرتبين
 في مركز
 الدائرة
 (الماندالا)،
 ويرقص حولهم
 حراس الماندالا،
 أما الدوائر
 الصغيرة في
 الأركان الأربعة
 فتعبر عن
 تصولات دهايانى
 بوذا.

سادت بلاد الإغريق تصورات متباينة حول طبيعة الروح. تتراوح هذه التصورات بين الاعتقاد في الروح بوصفها قوة حية وفعالة وبين اعتبارها طيفاً هزئياً لا حول ولا طول له. ومن المفيد هنا الإشارة إلى أن كلمة الروح في اللغة اليونانية «بسيخي» Psyche كانت تعني في البداية كما هو واضح من اشتقاقها اللغوي «الهواء» أو «النفس» أو «التنفس» ويمرور الزمن اكتسبت معنى «الروح» أو «النفس» وهي قوة مؤثرة. أما تصور الروح على أنها نسخة من الإنسان نفسه فقد تمثل في تشخيص أو بالأحرى تجسيد هذه الروح وجعلها شكلاً ملموساً حيث اتخذت هيئة الطائر أو الثعبان. هاتان هما الصورتان الغالبتان في التيار الفكري والأسطوري الذي ينزح إلى تجسيد الروح. ومع ذلك فإن الروح كانت أحياناً تتخذ شكل مخلوق يمكن أن نصفه بأنه نصف بشري. أما فكرة «الشبح» أو «الصورة» eidolon التي سادت في العصر الكلاسيكي الإغريقي - حوالي القرن السادس والقرن الخامس ق.م - فهي نتاج امتزاج جميل هذه التصورات السابقة. ووفقاً لهذه الفكرة الكلاسيكية أصبحت الروح ظلاً باحثاً للإنسان المتوفى، بل إنها تظهر على الآثار كأنها أنموذج مصغر للميت كما كان أثناء حياته. وتظهر الروح أحياناً على القبور مرسومة في هيئة مجنحة. وهكذا يجمع التصور الكلاسيكي الإغريقي للروح بين فكرة التجسيد، والطبيعة الهوائية والتشابه مع الطير (١).



طبيعة الروح وحياة القبور في الفكر الإغريقي

الروح إذن في التصور الإغريقي العام باقية لا تفتنى مع فناء الجسد، وجودها بعد الموت هو بقاء بصورة أو بأخرى. ولعل السؤال المنهجي الذي يطرح نفسه الآن على الأذهان هو: هل كان الاعتقاد في بقاء الروح بعد

الموت اعتقاداً إغريقياً أصيلاً؛ لم تراه كان وافتدأ إلى بلاد الإغريق من أماكن أخرى ولا سيما الشرق القديم وعلى نحو خاص مصر؟

يعتقد عالم الميثولوجيا الإغريقية فارنل Farnell أن فكرة بقاء الروح بعد فناء الجسد إغريقية أصيلة فالأشعار الهومرية تمدنا بفيض من الأدلة التي تثبت سيادة هذا الاعتقاد بين من تحدث عنهم هذه الأشعار. ومعروف أن هوميروس نظم ملحمتيه «الإلياذة» و«الأوديسيا» حوالي القرن التاسع أو الثامن ق. م. ولكن هاتين الملحمتين تتحدثان عن مجتمع وأحداث تنتمي إلى القرن الثاني عشر والحادي عشر ق. م. وهما من ناحية أخرى تائبان نتاجاً شعرياً ناضجاً لقرات طويل لم يَنْمُ بين يوم وليلة وإنما يضرب بجذوره في أعماق الماضي السحيق. من البدهي إذن أن الاعتقاد في بقاء الروح بعد فناء الجسد - كما يتجلى في ملحمتي هوميروس - يعكس معتقدات أكثر قديماً من هذه الأشعار نفسها^(٢).

ذلك أن القبائل «الهيلينية» عندما شقت طريقها إلى هيلاس (بلاد الإغريق) كانت - كما يقول فارنل - على قدر من التحضر النسبي يسمح لنا بافتراض أنها كانت تعتقد مثل هذه المعتقدات عن الروح. وإذا لم تقبل هذا الافتراض فإن ذلك يعني أن هذه القبائل الهيلينية كانت تمثل استثناءً شاذاً بين أمم هذه المنطقة وسائر الشعوب الآرية. لقد تمكن الباحثون من تتبع وجود هذا الاعتقاد في بقاء الروح بعد الموت عند أقرب القبائل للهيلينيين - ونعني قبائل التراكوثيروجيين - وذلك حتى الألف الثانية ق. م.^(٣)

وكان طبعياً أن يتخيل الإنسان البدائي الحياة في

العالم الآخر - ويصورها - على شاكلة حياتها الأرضية. ومن ثم فإن الميت - وفقاً لهذا التصور - يجيء في قبره ويمارس كافة الأنشطة التي كان يمارسها في حياته الأولى. وهكذا نجد أن تصور الحياة في العالم الآخر - لدى الإنسان البدائي - قد اصطبغ بصيغة الأنثروبومورفية (-الإنسانية) والتي تعني باختصار تصور المآل الأخرى غير المادية في صورة عالم الإنسان المرنى. ومع ذلك فبالنسبة لتصوير الإنسان البدائي للحياة في العالم الآخر يلاحظ أنها حياة قد فقدت قوة وحدة حياة الإنسان على الأرض. إنها ليست نسخة طبق الأصل من الحياة الدنيوية ولكنها تمثل ظلاً شاحباً لها^(٤).

على أية حال فقد كان للعلامة رود Rohde رأى مخالف بشأن فكرة خلود الروح في أشعار هوميروس. ففي كتابه القديم «الروح» Psyche يؤكد وجود عبادة حقيقية لأشباح الموتى في ملحمتي هوميروس. ولكن يبرهن على وجهة نظره... يستدل بمراسم دفن باتروكلوس في «الإلياذة» حيث تقام طقوس خاصة يقتل فيها الأسرى وتذبح الكلاب والخيول وتهدى خصلات من شعر أختيليقيوس - صديق المتوفى - وتقام الألعاب الرياضية الجنازية بعد ذلك. فمثل هذه الشعائر - كما يقول رود - تؤدي بعناية وبقة فائقتين مما يعني أنها كانت قد أصبحت من التقاليد الموروثة والمعروفة. ويفهم كذلك من هذه الطقوس أن شعب المتوفى كان يعتبر قوة غير عادية يخشى فيها ويسعى الناس لاسترضائها بهذه الطقوس.

ويعترض فارنل بشدة على هذه النظرية ويعتبرها

مضلة: ويقول فارنل إننا لو قرأنا الأشعار الهومرية كما هي لخرجننا بانطباع فوري فحواه أن العالم الهومري – إذا كان هوميروس هو المتحدث الوحيد باسمه – لم يعرف بصفة عامة عبادة الأرواح. ذلك أن روح الميت الذي فارق الحياة حديثاً كانت تعتبر عند هوميروس شيئاً هامياً، وكيناً غير مادي، يرفرف طائراً إلى مكان بعيد لا لون له ولا متعة فيه.. إنه يذهب إلى هناك بمجرد انتهاء مراسم الدفن، ومن هناك لا تستطيع الروح أن تعود إلى عالم الأحياء على الأرض ولو بزيارة خاطفة. فشبح الميت عند هوميروس قد يحس بالشفقة والعاطفة ويخضع لعوامل الانفعال ويكترى بشار الاشتياق ولا سيما عندما يتذكر حبه الذي مضى بيد أنه أضعف من أن يثير خوفاً أو يستلزم عبادة.

يقول فارنل إن من أهم عيوب كتاب رود «الروح» أنه لم يفصل فصلاً واضحاً بين «العناية» بأرواح الموتى و«عبادتها» فكل الذي قام به بطال «الإليساذة» أخيليليوس» نحو صديقه المتوفى باتروكلوس لا يتعدى نطاق القيام بالواجب الذي يفرضه عليه حبه القوي له وشعره الدفين بأن هذا الصديق الراحل يحتاج في العالم الآخر إلى شيء من الصفامة والامتياز اللذين كان يتمتع بهما في حياته الأولى، حقاً يمكن القول بأن القربين التي قدمت لباتروكلوس تتعارض مع مفهوم هوميروس للروح على أنها غير مسجدة وأنها طيف هزيل. بيد أنه لن المؤكد – برأى فسارنل – أن إهداء خصلات من شعر أخيليليوس إلى صديقه المتوفى لا يرقى مستوى «العبادة» ولكنه ضرب من التعبير عن مشاعر الحب والصداقة، وبشراكة (Communio).

ووفقاً لنظرية فسارنل لا تلعب روح المتوفى عند هوميروس إلا دوراً ضئيلاً في حياة الأحياء. فلم يكن شبح الميت موضع تقديس أو خوف ديني إذ لم يطارده غضبه أبداً. حقاً كانت لعنة الموتى مثل لعنة الأحياء وكان يوسعها أن تثير رية العذاب إرينيس Erinys فتمتارده هذه القوة الإلهية الانتقامية المذنب الملعون. ولكن هوميروس لم يقل قط إن شبحاً غاضباً يسكن هذه الإرينيس. وعندما نزل أوديسيوس – في «الأوديسيا» الكتاب الحادي عشر – إلى العالم الآخر تضرع إليه شبح إلبينور^(٦) أن يبني له قبراً عندما يصعد ثانية إلى الأرض! وفي «الإلياذة» عندما كان هيكتور يلفظ أنفاسه الأخيرة حذر قائله أخيليليوس من سوء معاملة الميت وقال «حتى لا أكون سبباً في غضب الآلهة» أيك. وهذه الكلمات في حد ذاتها تكتسب أهمية خاصة بما لها من مغزى. فلو كان شاعراً آخر متأخراً هو الذي يتحدث لتكلم عن «غضب الموتى» لا «غضب الآلهة»، ذلك أن روح الميت نفسه هي التي ستؤدي مهمة الانتقام وتصبح «قوة باطشة» على العصور التالية لهوميروس. أما الميت الهومري وروحه فيعتمدان في الانتقام على غضب الآلهة وتفوذها ولا سيما عندما لا يوارى الحى سومة أخيه الميت فلايفنه. كانت رية العذاب إرينيس عند هوميروس هي التي تلاحق أوديب بعد أن أثارتها اللعنات التي صبتها عليه روح أمه – وزيجه في أن واحد – ولكننا لا نسمع قط عن شبح أبيه لاويوس ولا عن سعيه للانتقام^(٧). عند هوميروس لا يهرب قاتل النفس البشرية إلا من انتقام أقارب المقتول الأحياء أو من غضب الآلهة، ولا خوف من روح القاتل نفسه فهذه فكرة لم تعرف إلا في عصور تالية^(٨).

لها ولا طول بل ولا إدراك، فهي بالتالي لا تبعث على خوف ولا تتعذب استرضاءً أو استعطافاً ولا تستلزم عبادة لأن وجودها لا يضر ولا ينفع. ولنتذكر ما قاله اخيلوس لارديس في العالم الآخر «إنني أفضل أن أكون عبداً أجيراً في الأرض على أن أكون ملكاً متوجاً في عالم الموتى»، حياة الموتى إذن عند هوميروس شاحبة وجوفاء وهي أقرب ما تكون إلى المدم أو اللالوجد. هوميروس الذي جعل الموت «شقيق النوم» وسماه «النوم الثماني» لا يعتقد حقاً - كما يقول Nilsson في آية صورة من صور الحياة والخلود في العالم السفلي بعد الموت (١٠) -

ولكن هذه العدمية التي سادت الصورة الهومرية لملكة الموتى لم تنجح في محو الفكرة الأكثر قديماً وأصالة في الفكر الإغريقي والتي تستعدو إلى سابق عهدها من الأزدهار، ففي الأزمنة التالية لهوميروس انتعشت من جديد عبادة المقابر وظهرت عبادة الأبطال ولختلفت صورة الحياة بعد الموت عما ورد عند هوميروس.

لا يتفق التفكير الأتيكي القديم حول الروح مع معطيات ملاحم هوميروس، ففي الطقوس الأتيكية التي كانت تقام للموتى ويطلق عليها اسم (Chytroi) أي طقوس الدفن لم تكن الروح تطير أو ترفرف بعيداً لتختفي في عالم الظلال ناحية الغرب حيث تصبح بلاقوة وبلا تأثير. كانت الروح في العقيدة الأتيكية تنعم برعاية الأرض - الأم نفسها وتلقن في داخل القبر أو بالقرب منه حيث تعود وقت الضرورة إلى أصدقائها لتلبية لدعواتهم الكريمة لها لتشاركهم أفراحهم وأحزانهم

ولعل أهم ما جاء في وصف الروح عند هوميروس هو ما ورد في النيكيو Nekyia وهو اسم يطلق على الكتاب الحادي عشر من «الأديسيا» ويعني «طقس تحضير الأرواح». في هذا الكتاب نزل أوديسيوس إلى العالم السفلي في زيارة للموتى هناك ومن ثم فقد سنحت الفرصة لكي يقدم هوميروس هنا صورة واضحة لعالم الأرواح والأشباح. في هذا السياق نجد أرواح خطاب بنيلوبي الطامعين الزواج منها في غياب زوجها أوديسيوس تجدهم بعد مقتلهم القادم سيسيون خلف الإله هيرميس رسول الآلهة ومرشد الأرواح في العالم الآخر. وهم يصرخون، وتشبه صرخاتهم صرخات الخفافيش مما يذكرنا بالتصوير القديم للروح في شكل طائر. ولقد حاول أوديسيوس عبثاً أن يحتضن شبح أمه ثلاث مرات، وفي كل مرة كان يحتضن الفراغ. ولم تكن الأشباح التي صانفها أوديسوس تكسب لهماً أو تقيها عظام، ولكنها كائنات تسبح كالأحلام في الفضاء. تبدو روح باتروكلوس وكأنها طيف خيال وهي تشبه صاحبها المتوفى في كل شيء حتى في الحجم. وعندما رأى أوديسيوس هذا الشبح صاح قائلاً «عجباً في هاديس - عالم الآخرة - يملكون روحاً (Psyche) وشكلاً - أو شبحاً - Eidolon». ولكنهما بلا حياة (١١)، ويظهر شبح باتروكلوس ويختفي وكأنه دخان مصحوب بصوت كالحفيف. ففي النيكيو إذن تسود فكرة أن الأرواح لا إدراك لها ولكنها تكسب قدرأمن الإدراك عندما ترتوى من دماء القربان. ومن هنا جاءت عادة سكب دماء الحيوانات المذبوحة على قبور الموتى، فهي أشهى القربان.

خلاصة القول إن الأرواح الهومرية أشباح لا حول

وولاتهم أيضاً. كانت أرواح الموتى فى أتينا تسمى «الديمتريرات» Demetreioi أى من جمعتهم الربة ديمتر Demeter حولها. يطلق هذا الاسم على الأرواح تيمناً باسم هذه الإلهة ولو أن بعض الدارسين يقولون إنه لم يطلق إلا على روح من توفى وهو مقبول فى عبادة أسرار إليوسيس وهكذا تفسر ظاهرة أخرى وجدت فى ليكيا - بأسيا الصغرى - حيث كان المشتركون فى الجنازة يرتدون زى النساء طلباً لعطف الأرض - الأم ورحمتها إيماناً منهم بأن على العباد أن يتقمصوا طبيعة الإلهة ديمتر^(١١). وهيتها وهى أكثر الإلهات ارتباطاً بالأرض. ويفسر بعض الدارسين هذه الظاهرة على نحو مختلف ويقولون إن ارتداء زى النساء كان يستهدف خداع الأشباح التى تصوم حول المكان عقب الوفاة وعند الدفن^(١٢).

تلعب فكرة الحياة فى العالم السفلى دوراً رئيسياً فى عبادة أسرار إليوسيس. إذ إن المشتركين فيها كانوا يمرحون ويفرحون تارة ويبكون ويحزنون تارة أخرى كما هى حال الأم ديمتر فى بحثها عن طفلها بيرسيفونى. التى اختطفها إله العالم السفلى هاديس. وفى العالم السفلى تطلع الشمس وتسقط على العباد المخلصين الماطعين على أسرار إليوسيس دون غيرهم. هم فقط الذين يصلون ويحولون فى مراعى بيرسيفونى عروس إله العالم السفلى، وهم وحدهم يشتركون فى الرقصات والاحتفالات السرية متمعين بالسعادة والخلود. وما لا شك فيه أن هذا الاعتقاد فى نعيم العالم السفلى المدخر لأتباع عبادة أسرار إليوسيس هو الذى أعطى لهذه العبادة أبعاداً جديدة وقوة وتأثيراً وإغراء بحيث لم يكن

بمقدور سطاء الناس أن يقامروا أو يتربدوا فى الانخراط فى صفوف هذه العبادات^(١٣).

ويقال إن فكرة خلود الروح فى عبادة أسرار إليوسيس أخذت من العقيدة الأورفية الأقدم. والتى تنسب إلى أورفيوس. ولكننا نرجح أن الفكرة نشأت وتطورت فى كلتا العبادتين بصورة مستقلة. فحتى قيل تأسيس الأخوة الأورفية وانتشارها فى بلاد الإغريق، كانت عبادة ديونيسوس فى صورتها المبكرة تحوى فكرة مماثلة. كان أتباع هذا الإله يتقمصون روح الإله نفسه؛ فما أن ينفصم الواحد منهم فى طقوس عبادته حتى يصبح هو نفسه وكأنه باكخوس Bakhos. لقب أخسر لديونيسوس.

وكانت المرأة المتعبدة لديونيسوس تتقمص روحه وتصيح وكأنها هى نفسه «باكخيه» Bakche. مؤنث الاسم السابق. ومن هذه الفكرة التى توحد العابد بالمعبود ولدت فكرة أخرى فصاها أن مثل هذا العابد يمكن أن يقوم مرة أخرى من موته مثله فى ذلك مثل الإله نفسه^(١٤). ويقول رود - سالف الذكر - إن عبادة ديونيسوس هكذا هى التى علمت الإغريق عقيدة خلود الروح^(١٥).

ازدهر مبدأ تقديس «روح الميت» لدى الإغريق فى المصور المتأخرة ولكنه بالقطع لم يكن «مستورداً» من الخارج بصفة مطلقة. إذ يمكن أن نستشف وجود بعض الميول فى السلالة الإغريقية قبل فجر التاريخ. إنها ميول «هيلينية» خالصة دون أن يعنى ذلك إنكار التأثير الخارجى المتمثل فى أفكار ومعتقدات نقلت من الديانات الأخرى وأسرت بالميل الهيلينية نحو الفسوج. وكانت

أهم ظاهرة تنسجم بها الفترة القديمة في التاريخ الإغريقي هي ظاهرة انتشار جمعيات أورفيوس وتفتش تعاليم هذه العقيدة بين الناس. فهي التي عرفتهم بفكرة العنصر الإلهي في الروح البشرية بمعنى أنها هي التي أوجدت نوعاً من القرابة بين الإنسان والإله. وجاء هذا المعنى بفضل القرين المقدس الذي يربط بين حياة الإنسان إلى أفاق النشوة والوجد أو الانتذاب، وهو مستوى لم يصل إليه الإغريق من قبل. والعقيدة الأورفية هي التي وضعت حداً للصراع بين الجسد والروح فأوصت بإصرار على طهارة الجسد عن طريق مباشرة الطقوس والحفاظ على إقامتها حتى تتطهر الروح من دنس الذنوب. وهذه العقيدة هي التي فصلت الدين عن الدولة لأن الدين أصبح اهتماماً فردياً يشكل جانباً هاماً من الحياة اليومية لدى كل عضو من أعضاء الأخوة الأورفية. كانت الرسالة الأورفية تخاطب العالم كافة باعتبار أن مهمتها هي التبشير بالخلاص والتحذير من النشور عندما يقوم الحساب بعد الموت ويتم التطهير وتتوالى حياة بعد أخرى تمر فيها الروح وتحصل من خلالها على الخلود بفضل الطهارة^(١٦).

احتلت إذن فكرة الحياة في العالم الآخر وخلود الروح في العقيدة الأورفية مكانة أكثر بروزاً، وتتخذ معنى أكثر وضوحاً منها في أية عبادات أخرى قديمة عرفها الإغريق - ويبدو ذلك جلياً من الألواح التي عثر عليها في جنوب إيطاليا - الإغريقية وكريت. فعلى هذه الألواح يرجع شذرات من نشيد طقسى نظم للطوائف الأورفية في مطلع القرن الخامس ق. م^(١٧). ومن الملاحظ أن الأفكار التي تعبر عنها هذه الشذرات تتمتع بقدر وافٍ من الخيال الديني. فبعد أن تتجنب روح المتوفى مخاطرة

الطريق إلى العالم السفلي تخاطب حراس «بحيرة الذاكرة» من مركز الألوهية قائله: «إنني ابنة الأرض والسماء ذات النجوم، أتيت من منبت إلهي وأنتم أنفسكم لتعرفون ذلك تمام المعرفة»^(١٨). وينبغي ألا يفوتنا التنويه إلى الحقيقة الهامة وهي أن الحصول على صفة الخلود يستند أساساً إلى وجود عنصر ريانى في طبيعة الروح الإنسانية. فاصل الإنسان كما نفهم من هذه الشذرات الأورفية هو نفس الأهل الذي يعطيه هيسودوس للمالكة.

ولقد لعبت هذه العقيدة الأورفية وتصورها لعالم السفلي دوراً حيوياً وتأثيراً ملموساً في الفكر الإغريقي منذ عصوره الكلاسيكية. إذ عثر علماء الآثار حديثاً في مدينة فرسالوس بمنطقة ثيساليا على وعاء برنزي يرجع إلى منتصف القرن الرابع ق. م ويحتوى على لوح ذهبي يحمل نقشاً عبارة عن مقطوعة شعرية تقول:

على الجانب الأيمن من قصر هاديس ستجد
ينبوعاً.

وبالقرب من هذا ينبوع تلقف شجرة سرو
بيضاء

احذر الاقتراب من هذا ينبوع. وبعد ذلك
ستجد مجرى رطباً ينبع من بحيرة الذاكرة يقف
عليه الحراس وسيسالونك لماذا أتيت؟ فاكشف
لهم النقاب عن الحقيقة السافرة كلها: قل لهم
إنني ابن الأرض والسماء ذات النجوم حتى
اسمى فهو من النجوم أيضاً.

لقد جف حلقى من الخلفا فاسمحوا لى ان
أشرب من ينبوعكم .

حقيقي ولا يضمرون خشوعاً دينياً أو رهبة من الأشباح والأرواح^(٢٠).

يبدو أن هوميروس لم يكن يعرف الدنس (miasma) الناجم عن التعامل مع الموتى والذي يشير إليه هيسودوس الذي تعتبر شهادته الأولى من نوعها إذ يقول : قد عاد لتوه من إحدى الجنائز لأنها تجلب سوء الحظ (الأعمال والأيام، بيت ٧٣٥). وما لا شك فيه أن الاعتقاد في أن الاتصال بالموتى يجلب الدنس على الأحياء فكرة قديمة جداً ليس فقط عند الإغريق بل ولدى شعوب قديمة أخرى. ولكنها كانت تظهر بوضوح في فترة أخرى مما ينعكس على عادات المجتمعات وتصرفات الأفراد تجاه الموتى. فعندما يسيطر هذا الاعتقاد على عقول الناس نجدهم يصرون الأوامر ويسنون القوانين بمنع دفن الموتى داخل المنازل أو حتى داخل أسوار المدينة. ومن ثم فإن دراسة عادات الدفن ونظام بناء القبور ومواقعها تسهم إسهاماً كبيراً في محاولة استجلاء طبيعة العلاقة بين الأحياء وموتاهم.

ومن الملاحظ أن العالم الموكيني. نسبة إلى الحضارة الموكينية - كان على علاقة سلام ووثاق مع مؤاده إذ بنيت المقابر بالقرب من المنازل أي داخل أسوار المدينة. أما في العصور الكلاسيكية فلقد سادت بين الإغريق عادة إبعاد الموتى إلى مسا وراء أسوار المدينة ودفنهم في «سفن» خاصة بهم فكلما ذكرى بوليس mekro polis تعنى مدينة الموتى، في مقابل مدينة الأحياء polis ولا تفسير لهذه الظاهرة سوى سيطرة مشاعر الخوف والتشاؤم والخزعبلات على عقول الأحياء وقتلوهم. فهم ربما قد عرفوا الشيء الكثير عن شرور الأشباح وغضب الأرواح وربما لم يعرفوا شيئاً عن انتشار الأوبئة بسبب التصاق

هنا ينتهي نقش فرسالموس الذي وصلنا بصورة مهلهلة. وإحسن الحظ وصلتنا لوحة أخرى من بيتيليا petelia بجنوب إيطاليا، جاءت وكنائها تكمل السطور الباقية من نفس فرسالموس إذ تقول :

«وسيسمجون لك بالشراب من النبيذ المقدس وعندئذ ستصبح السيد الحاكم بين الأبطال الآخرين» .

هذه إذن إرشادات أورفية لأرواح الموتى المسافرة إلى العالم الآخر أو هي «دليل السفر» Viatium في العالم السفلي فمن اتبع هذه ضمن الخلود^(٢١) .

إن بقايا القبور الإغريقية وما تبقى من نقوش عليها لتشهد - مؤيدة مصادرنا الأدبية - على اهتمام الإغريق القدامى بمسألة الحياة بعد الموت، وطبيعة الروح - على أية حال فإن سؤالاً هاماً يتبادر الآن إلى الأذهان ألا وهو: هل كان الشعور بالخوف أو الشعور بالاضمئنان والحب هو السائد بين الإغريق في تعاملهم مع أرواح موتاهم وأشباههم؟ يرى غالبية الباحثين أن شعور الخوف هو الأكثر شيوعاً والأقدم وجوداً، بل وهو العامل الرئيسي في نشأة عبادة الموتى حول القبور. بيد أن هؤلاء الباحثين أنفسهم لا ينفون وجود شعور الاطمئنان والحب أحياناً من جانب العباد نحو معبودهم من موتى وأشباح. وجدير بالذكر أننا لا نكاد نجد أية إشارة عند هوميروس للخوف من الأرواح والأشباح - فعلى الرغم من أن أوديسيوس يعترف صراحة بأن «خوفاً طفيفاً قد اعتوره» عندما احتشدت من حوله جماهير الأشباح في العالم السفلي (الأوديسيا» الكتاب الحادي عشر بيت ٤٢)، بيد أننا نلاحظ أنه لا هوميروس ولا أبطالهم يظهرون أي خوف

المقابر بالمنازل. وينبغي ألا ننسى بعض الاستثناءات التي نستدل على وجودها في العالم الإغريقي. فمثلاً يرد عند بلوتارخوس أن المشرع ليكوجورجوس سمح للإسبرطيين بأن يبنوا موتاهم داخل المدينة وأن تكون مقابرهم إلى جوار منازلهم وكان يقصد بذلك تخليص مواطنيه من المخاوف والخزعبلات. ومن ثم فإن عبادة الموتى في أسبرطة ترجع في شيوعتها إلى عامل الحب لا الخوف على الأقل منذ القرن السادس ق. م. ولكن مثل هذه الاستثناءات ليست بالكثرة التي تخل بصديق القاعدة العامة وهي الخوف من الموتى وبغضهم خارج الأسوار. فلقد طبقت هذه القاعدة بصورة مطلقة في أثينا إبان عصورها المتأخرة ذلك أن أفلاطون يحكى بأنه في العصور المبكرة سمح باختلاط المقابر بالمنازل^(٢١).

ومن قانون في مدينة سيكيون - كما يقول بلوتارخوس - يهرم دفن أي ميت داخل الأسوار. وهو قانون أوجبهته - كما يقول نفس الكاتب - مخاوف وخزعبلات قوية التأثير. بيد أن أهل سيكيون حرصوا في نفس الوقت أن يمنحوا شرف الدفن داخل أسوار المدينة وبصورة استثنائية لبطلمهم أراتوس Aratos . فبعد أن استشاروا عُرَافة ثلثي أحضرها عظام هذا البطل من الأخيين واختاروا أهم موقع في المدينة لينبأ له فيه قبراً وكرموا مشواه باعتباره «المؤسس» Oikistes والمُنقِذ soter^(٢٢) . ولدينا أدلة كافية على أن مثل هذا الامتياز كان يمنح بصفة عامة لمؤسس أية مستعمرة حيث كان يعبد بوصفه بطلاً بعد موته. والعامل الرئيسي في هذه العبارة هو رغبة أفراد الشعب في أن يحتفظوا بروح هذا البطل المؤسس والمؤنفي الحبيب. بينهم ومعهم داخل

أسوار المدينة التي أسسها هو نفسه.

وعندما كان نظام الحكم في ميجارا أرستقراطية ودورياً - نسبة إلى السلالة الدورية - وذهب بعضهم ليستشير عرافة دلفي سعيًا لفهم نبوءة غريبة لديهم تقول «ستزهر مدينتكم إذ قبلتم الحوار مع العدد الأكبر». فآخذوا هذه النبوءة على أنها نصيحة من الإله أبوللون بإشراك عامة الشعب في أمور الدولة أي تحويل نظامهم السياسي من الأرستقراطية إلى الديمقراطية. ولكن المعنى الحقيقي للنبوءة كما اكتشف أهل ميجارا فيما بعد هو أن البشرية ستزداد عدداً إذا انضم الأموات إلى الأحياء. وهكذا قرروا بناء القبور داخل أسوار مجلسهم وبذلك أشركوا موتاهم - وهم العدد الأكبر - في مناقضاتهم وخططهم الوطنية^(٢٣) .

وعندما كان الخوف يزداد ويعمق الاعتقاد في حدوث دنس عند التعامل مع أهل العالم الآخر، وعندما تتسع دائرة الخزعبلات حول الأشباح والأرواح كان الناس يؤمنون بأنه حرام أن يكذب المرء أو يتكلم بسوءه عن الموتى وأرواحهم فهم أفضل وأكثر قوة من الأحياء، الميت إذن أفضل من الحي وأقوى، هذا ما يذكره بلوتارخوس في مقطوعات اقتطفها من المؤلف يوديموس Eudemos الذي كتب «في الروح» ويقول يوديموس - وفقاً لما يرد عند بلوتارخوس - إن هذا الاعتقاد قديم قديم الزمن بحيث لا يمكن تأريخه بدقة^(٢٤). ولا يمكننا أن نحدد الزمن الذي بدأ الناس فيه يطلقون على الأرواح صفة الأفضل hoi Kreittones وهي صفة توحى بالعبادة. وينقل بلوتارخوس أيضاً عن أرسطو الاعتقاد بأن الأموات هم الأفضل والأقوى من الأحياء beltiones kai kreittones ولكن أوديسيوس عند

هوميروس هو أول من نطق بهذا المعنى حيث يخاطب المريية قائلاً إنه ليس من الحق أن يتعالى المرء على أناس فتشكوا (الأوديسيا الكتاب الثاني والعشرون، بيت 412)، وكان الخوف هنا من انتقام الآلهة nemesis.

وتلعب الخوف من انتقام الأشباح نفسها في العادة التي سادت بلاد الإغريق وكان الناس بمقتضاها يعمرون في صمت تام على القبور خشية أن يؤثر اللغو أشباح الموتى فتؤذي المارة^(٣٦). ويسجل سقراطيون شيوع هذه العادة في إريتريا Eretria بجزيرة ديوبيا حيث كان الناس يصمتون كلما اقتربوا من قبر - أو معبد - البطل **فاركيسوس** (٣٧).

وهكذا يتطور الأمر فيكتسب شبح الميت عند الإغريق لقب «المسامت» (Siggelos) فيتحدث عنه بهذا اللقب أفراد عامة الشعب^(٣٨).

إنه لمن أكثر الظواهر البدائية شيوعاً وقدماً الاعتقاد باستمرار حياة الموتى في القبور، إذ ينهضون منها أحياناً في هيئة جسدية كاملة إما ليصدوا يد العون لأصدقائهم المقيمين أو لإنزال الضرر والآذى بالاعداء المكروهين. هكذا كان شبح أوريسيتيس يتجول ليلاً في شوارع أثينا يضرب من يصادفه ويهب ما يجده. ولذلك

للهرامس :

M.P. Nilsson, A History of Greek Religion. Transl. by F.J. (١)
Fielden (New York 1964), p. 102 - 103

(٢) يمكن الرد على هذا الجزء من كلام فولتل بالإشارة إلى أن أشعار **هوميروس** لا تعكس معتقدات العصر الموكيني إبان القرنين الثاني عشر والمبادئ عشر فقط وإنما تعكس أيضاً معتقدات العصر الذي عاش فيه **هوميروس** نفسه. وفي كثير

انتشرت عادة بدائية وحشية تعرف باسم «ماسخالياسموس» (maschaliasmos) حيث كان القاتل بمقتضاها يحرس على قطع أوصال فريسته ولا سيما يذاه وقدماء ثم يوثقها برياط متين حول رقبته وذلك لكي يحول بين شبح القتيل وبين محاولة الانتقام أو الأخذ بالثأر لنفسه.

فأني ينهض هذا القتيل من موته وقد فقد ذراعيه وقدميه؟! ومن المؤكد أنه يمكن مقارنة هذه العادة بأخرى شاعت بين الأسترواليين البدائيين سكان البلاد الأصليين. إذ كان القاتل أيضاً يقطع إبهام القتيل حتى لا يستطيع شبحه أن يصيب القاتل بسهامه^(٣٩).

وفي ظل الاعتقاد في حياة القبور وفي البقاء بعد الموت كان لابد أن تكون لأرواح الموتى الهتها الخاصة الأكثر ملازمة لظلام الموت وجو القبور، حتى تجد الأرواح ما يتلاءم مع طبيعتها وعالمها. ولا شك في أن الأفكار التي راجت في بلاد الإغريق حول الموت قد أثرت على نظرتهم للحياة. وفي الحقيقة نجد أن فكرة الموت وبقاء الروح بعده حية لها تأثيرات عميقة في سائر نواحي النشاط اليومي والأدبي والفناني عبر كل العصور الإغريقية بل كان لذلك تأثير ملموس في النظريات الفلسفية، وهذه كلها أمور تحتاج لى وقفات متأنية بإذن

من الأحيان يصعب على الباحثين معرفة ما إذا كانت هذه الفكرة أو تلك تنتمي إلى عصر أبطال **هوميروس** أو إلى عصر الشاعر نفسه. والملح الرئيس في جسم مثل هذه الأمور الخلافية يتمثل في الاكتشافات الأثرية التي يتم التوصل إليها في مراكز الحضارة المينوية والمركينية. على أية حال عن الخط الزمني (anachronism) في لمحتى **هوميروس** راجع:

أحمد عثمان : الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً. الطبعة

Gods (London 1962) p. 179 ff..

والرأى المطروح هنا يعني أن فكرة خلق الأرواح ليست إغريقية أصيلة
لأن عبادة ديونيسيوس نفسها وُلدت إلى بلاد الإغريق من الشرق.

Farnell, op. cit., p. 402. (١٦)

J. E. Harrison, Prolegomena to the Study of Religion (١٧)
(Cambridge 1903), P. 660 - 674.

Farnell, Op. cit., p. 375. (١٨)

N. M. Verdelis, Archaiologike Ephemeris (1950 - 1951) (١٩)
p. 99.

J. G. Frazer, The Belief in Immortality and the Worship (٢٠)
of the Dead (Vols III, London 1913) p. 152 - 8 cf. Far-
nell, op. cit., p. 347.

Plato, Minos, 315D. (٢١)

Plut., Vit. Arat., 53, Polyb., VIII 14. (٢٢)

Paus., I 43.3, cf. G. Méautis, L'Oedipe à Colone et le (٢٣)
culte des héros (neu chatel 1940) p. 9.

Plut., Consol. ad Apoll., 27, p. 115 B. (٢٤)

Ibidem. (٢٥)

Schol. Aristoph. AV. 1490, Hesych. S.V. Kreittones. (٢٦)

Strabo, P. 404. (٢٧)

Farnell, op. cit., p. 100 - 101. (٢٨)

Nilsson, op. cit., p. 100 - 101. (٢٩)

الثانية (دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧، ص ١٧ وما يليها).

L. R. Farnell, Greek Hero - cults and Ideas of (٣)
immortality (Oxford 1921), p. 3.

Nilsson, op. cit. / p. 139. (٤)

Farnell, op. cit. pp. 5 - 7. (٥)

(٦) إلبينور هو أحد رفاق أونيسيوس وكانت الساحرة كيركي قد
مسمّته خنزيراً ثم أعادته إنساناً مرة أخرى. ذلك أنه كان قد
أسرف في شرب الخمر فوق سقف كيركي لواقع وانكسرت
رقبته. اللهم أن شبيهه كان أول الأئسباح التي التقى بها
أونيسيوس في العالم الآخر.

Farnell, op. cit., p. 9. (٨)

Hom., Od. xi 473 - 6. (٩)

Nilsson, op. cit., p. 137 - 8. (١٠)

Plut., Consol. ad Apoll., 113. (١١)

Farnell, op. cit., p. 346-7. (١٢)

Nilsson, op. cit., p. 212-3. (١٣)

Farnell, op. cit., p. 374 - 5, Idem, The Cults of the Greek (١٤)
States (V vols, Oxford University Press 1896 - 1909) vol. Vp.
107 - 8, 150 - 151, 161 - 172.

E. Rohde, Psyche. The cult of souls and belief in im- (١٥)
mortality among the Greeks. Transl. from the 18 th ed.
by W.B. Hillis (London 1925) p. 253 ff., ch. Nilsson, op.
cit., p. 209 - 211, W.K.C. Guthrie, The Greeks and their



سيرة عبد المنعم كروان

إن عادات الدفن التي مارسها الإنسان منذ العصر الباليوليثي تدل على اعتقاده بأن الموت ليس نهاية الوجود الإنساني، بل إن الموتي سيواصلون حياتهم في مكان ما بشكل ما إلى أبد الأبدين. ولقد كان الإيمان بوجود حياة أخرى بعد الموت عقيدة سائدة في معظم الحضارات التي عرفها التاريخ الإنساني وإن اختلف كل شعب عن غيره في تصويره لهذه الحياة طبقاً لشخصيته ومفاهيمه الحضارية.



فمنذ أن أدرك الإنسان حتمية الموت، شغل تفكيره بمشكلة ما بعد الموت، لأنه لم يستطيع، بل لنقل لم يشأ أن يؤمن بفكرة أنه بموته يقدم وجوده تماماً ويتلاشى كأنه لم يكن التفكير في الحياة الأخرى أو الوجود بعد الموت فيه كذلك تأكيد لأهمية الحياة الأولى، فلو أن حياة البشر انتهت بموتهم لكانت الحياة نوعاً من العبث الذي لا معنى له ولا هدف.

ولقد شغل التفكير في العالم الآخر، عالم ما بعد الموت، ذهن الإنسان في كل زمان ومكان. ورغم أن كل شعب اختلف عن الآخرين في تصويره لذلك العالم، فإن الأغلبية قد أجمعت على وجوده وأطلقت لنفسها عنان التفكير في محاولة رسم صورته وتحديد التفاصيل.

ولقد كان هوميروس هو أول من قدم للإغريق تصويره لهذا العالم، وحكى لهم قصة خلقه. ففي ملحمة «الإلياذة» يحكي بوسيدون قصة خلق الكون فيقول إن الإخوة الثلاثة زيوس و هانييس و بوسيدون ولدوا من كرونوس ورثا وقسمت بينهم جميع الأشياء، فآخذ كل منهم منطقته المخصصة له عن طريق القرعة، فكان البحر من نصيب بوسيدون وكانت السماء الفسيحة

العالم الآخر في الفكر الإغريقي

والأثير من نصيب زيوس، أما الظلام الدامس فكان من نصيب هاديس.

فأول ملاحم الصورة التي يرسمها هوميروس للعالم الآخر هو الإطلال، فالشمس الساطعة لا تصانح أشعتها بوجوه الموتى سواء في صعودها إلى كبد السماء أو حينما تهبط مرة أخرى إلى حضن الأرض، إنما يلف الموتى التعساء ظلام حالك.

والسمة الثانية للعالم الآخر عند هوميروس هي الكتابة. فحينما يلتقي أوبسيسوس بروح العراف تيرسباس، يبيانه العراف بقوله:

«ما خطبك أيها التعس، لماذا تركت ضوء الشمس وقدمت إلى هنا، لترى الموتى ومنطقة لا مرح فيها؟»

لمملكة الموتى، كما يصورها هوميروس مكان كئيب لايسر القلب أو العين، مكان لا يعرف المرح ولا السعادة إليه طريقا.

ولقد تصور هوميروس أيضا أن العالم الآخر يقع في مكان قصي في أعماق الأرض، وأن هناك العديد من الصعاب والعقبات التي تجعل من الاستحيل على غير الموتى أن يصلوا إليه، بل إن الموتى أنفسهم يصلون إليه بشق الأنفس.

كما تصور أن الموتى يحيون في العالم الآخر على هيئة أطواف، إنهم يشبهون في شكلهم العام ما كانوا عليه قبل الموت - بل يلبسون الملابس نفسها التي اعتادوا لبسها في أثناء حياتهم، لكنهم مجرد «أطواف» فائدة لكل القوة التي كانت تسرى في عروقهم قبل الموت، وهو بالقطع شكل من أشكال الوجود يناقض تماما ما كان

عليه الحارين الآخرين الذين يصورهم هوميروس في ملاحمه. لذلك كان من الطبيعي أن يتمنى أخيلئوس لو ظل يعيش فوق الأرض، وإن عمل أجيرا في خدمة آخر مهما كان حقيرا ضئيل الرزق، على أن يكون سيذا على جميع الموتى في العالم الآخر.

ويتقسم العالم الآخر عند هوميروس إلى قسمين: القسم الأول للعقاب، حيث يعاقب فيه أولئك الذين ارتكبوا جرائم في حق الآلهة، مثل سمينئفوس وتافثالوس وتيتئوس والقسم الثاني للثواب فهو يشير إلى مكان يحيا فيه الأخيار يسمى «السهل الأوسي» حيث تسير الحياة في سهولة ويسر. كما يشير إلى مكان آخر بهيج تسكنه أرواح الإبطال ويسمى «جزر المباركين»، حيث تنبت أجمل الزهور. ويمكننا أن نحكم على الصورة التي رسمها هوميروس للعالم الآخر بأنها صورة ضبابية، فلا يمكن أن نلمح فيها كتبه تصوراً لتفاصيل حياة الموتى في عالمهم: كيف يقضون أوقاتهم في هذا العالم وماذا يفعلون في حياتهم اليومية؟ وما هي الأسس الأخلاقية التي بناءً عليها تم تحديد المكان الذي سوف تسكنه أرواح الموتى، وهل هناك اختلاف في درجات المصير الواحد، العقاب والثواب؟

ولقد ظلت هذه الصورة الهومرية الضبابية للعالم الآخر سائدة ربما من الزمن، لكنها بدأت تتغير وبدأت معالمها تتضح بالتدريج، فقد ساعدت العبادات السرية المعروفة بالأسرار في زيادة وضوح معالم الآخر في ذهن الإغريق إذ كان هدف هذه العبادات هو ضمان حياة سعيدة للإنسان فيما بعد الموت وكان أشهر هذه العبادات «الايوسمية» و«الأورفية»، وعلى الرغم من اشتراك «الايوسمية» و«الأورفية» في الهدف

واهتمامهما بمصير الإنسان في العالم الآخر، فإن بينهما اختلافات جفيرة.

فالاليوسية مجموعة من الطقوس والممارسات تعد من يقوم بها بحياة سعيدة بعد الموت. في حين كانت **الأورفية** نمطاً للحياة يستطيع من يسير على هده أن يطمع في التخلص من عنصر الشر في تكوينه لتسمو روحه، وهكذا ينال المصير الأفضل بعد الموت. فالأسرار الاليوسية لا تلزم اتباعها ومريدوها بسلوك معين في حياتهم اليومية، وإنما هي مجموعة من الشعارات والطقوس التي يقال أن من يقوم بها ينال السعادة في العالم الآخر أيا كان سلوكه في الحياة. لذلك ثارت حولها التساؤلات المستمرة. يقول أحد الفلاسفة متأخراً «هل يتمتع لص فاجر بحياة سعيدة في العالم الآخر مجرد أنه حفظ هذه التعاويز وقام بإداء هذه الطقوس في حين يهرم من ذلك المصير رجل صالح لمجرد أنه لم يقيم بها؟» وكما سخر منها كذلك لشاعر الكوميدي للشهير **أرسطوفانيس** في مسرحياته.

أما جوهر العقيدة الأورفية فيمكن في فكرة أن الإنسان قد خلق من عنصر الخير والشر وأنه يجب عليه أن يتبع نظاماً يومياً حافلاً بالأنوامى الأخلاقية كي يقضى على عنصر الشر في نفسه، ومن ثم ينال الخلود الإلهي بعد موته.

ويعتقد معظم العلماء أن العقيدة الأورفية بدأت تتلمس طريقها إلى الوجود مع بدايات القرن السادس ق.م، وأنها صارت في القرنين الخامس والرابع ق.م أقوى المذاهب الدينية وأكثرها تأثيراً. وتجمع الآراء على أن كثيراً من تعاليم الأورفية إن لم تكن كلها، مأخوذة عن الديانة المصرية القديمة.

ويعتقد **جلبيرت مورى G.Murray** أن العقيدة الأورفية قد ظهرت كرد فعل للإحباطات والهزائم التي لوت القرن السادس ق.م بعد انحسار موجة إقامة المستعمرات، والحروب التي عكرت صفو الحياة في معظم المدن الإغريقية، فانبثقت حركة دينية قوية، تبلورت في العقيدة الأورفية، كمحاولة للتسامي على الواقع المرير والتطلع لحياة أخرى بعد الموت يتمتع فيها الأتقياء بخلود أبدي ويشقى فيها الأشرار يعذاب مقيم. بعبارة أخرى لا يمكننا دراسة العقيدة الأورفية كظاهرة دينية منفصلة؛ ولكن يجب أن نوضح في السياق العام لتلك الفترة باعتبارها صورة للتمرد الذي شهنته المرحلة على الديانة السلفية التقليدية.

ولقد جعلت العقيدة الأورفية جل اهتمامها منصبا على الحياة بعد الموت. وكان شغلها الشاغل كيف تصل الروح بسلام إلى العالم الآخر دون أن تتخبط في الدروب التشابكة، ودون أن تحيد عن طريقها وسط المرات المتشابهة. فكان على معلمى الأورفية أن يلقنوا الروح ما ستفعله لتهدئ بسلام، وما سوف تقوله لحراس العالم الآخر حتى يسمحوا لها بالمرور والاستقرار في أرض الأبدية والخلود.

ولقد تبلورت هذه التعليمات فيما يسمى «**الأنوامى الذهبية**» أو «**الأنوامى الأورفية**»، التي توضع مع الميت في قبره أو تعلق في عنقه على هيئة تامة لتكون مرشدة في عملية النزول للعالم الآخر، وهي تشبه إلى حد بعيد «كتاب الموتى» الذي حرص المصريون القدماء على وضع بعض نصوصه مع موتاهم في القبور للهدى ذاتها.

ملا خضه الشمس الساطع المكان الذي بدأت تكسوهُ
الألوان المبهجة وشذى الزهور ورائحة البخور، ولم يعد
الموتى أشباحاً وأطيافاً شاردة الأذهن هائمة على
وجوهها، بل اكتسبت العظام لحمًا ولبت في الأجساد
الحيوية، أي انقلب الموت إلى حياة تسرى في الأوصال.
بل إن أنغام الموسيقى بدأت تتسلل إلى عالم الموتى
لتحيله إلى عالم يلفه المرح والبهجة بعد أن كان المرح لا
يعرف إليه طريقاً.

وهذه الصورة الوردية التي رسمها **بندوراس** لنوع
الحياة التي تنتظر الأخيار لا تعني أنه لم يتصور
بالتحديد الجانب الآخر للعالم الآخر ونعني به العقاب.
فهو يصف العذاب المقيم الذي لا تستطيع عين أن تراه
والذي تناله الأرواح الشريرة.

وتجلت هذه الرؤية المحددة للعالم الآخر فيما رسمه
الرسام الشهير **بوليجنوتوس** وكان معاصراً
لبندوراس - عندما رسم على إحدى قاعات معبد بلني
صورة لزيارة **أوديسيوس** للعالم الآخر تلك الصورة التي
وصفها **هوميروس** في الأديس - غير أن الصورة التي
رسمها **بوليجنوتوس** جاءت مخالفة تماماً لما صورهُ
هوميروس، لأنها كانت انعكاساً لما ساد المجتمع من
أفكار جديدة انخلتها العقيدة الأورفية و المذاهب
الفلسفية المعاصرة. لذلك جاء تصويره للعالم الآخر مليئاً
بالتفتيات الجميلات للتروجات بالورد والأزهار يلهمن في
مرح وصخب، كما رسم المباح التي يتمتع بها الموتى.

ولم يغفل **بوليجنوتوس** تصوير من يسامون
العذاب في العالم الآخر. فيصوّر **ثانثالوس** و
سينيفوس و **تيتيوس** الذين رصنهم **هوميروس** من

ولقد ساعدت العقيدة الأورفية في توضيح معالم
صورة العالم الآخر في ذهن الإغريق فبدلاً من تلك
الصورة الهلامية التي يلفها الضباب والتي رسمها
هوميروس وصفت الأرواح الأورفية العالم الآخر بدقة،
وتصورت أنه يشبه الأرض التي نموا عليها، لكن أكثر
جمالاً وروعة، ملئ بعيون الماء والأشجار، ولم يعد الموتى
أطيافاً هزيلة تعهم بكلمات غير مفهومة لكنهم أصبحوا
في حالة أشبه بآلاتهم وهم أحياء. لذلك لم يكن من
الاستغرب أن يصف شاعر مثل **بنداروس** (٤١٨ ق.م)
تلك الحياة التي سيحييها الأبرار في النسيم
بتفاصيلها الدقيقة.

ففي إحدى الشذرات الباقية من «**المراثي**» يقرول
بنداروس عن اتباع العقيدة الأورفية:

«مبارك هو ذلك الذي تلقى هذه الأسرار قبل
موته، لأنه قد عرف نهاية الحياة وعرف أصولها
الإلهية التي وضعها **زيوس**. لذلك فإنه سينعم
بضوء الشمس الساطع حين يسود عالمنا الظلام.
وتمتد المروج مليئة بالزهور القرمزية أصام
مدينتهم حيث الظلال الوارفة التي تنتشرها
أشجار البخور، وحيث تطرح الأشجار ثماراً من
ذهب. ولسوف يتمتعون بحياتهم فيركب بعضهم
الخيول ويشاركون في الاحتفالات الرياضية في
حين يلعب بعضهم النرد، بينما يجد آخرون
لذتهم في العزف على الهارب. وتتشبع بينهم
البهجة وتلوح الأرض بعبق جميل، بينما هم
يغنون من كل فج ويتزاحمون حول مذابح الآلهة».

هذه بالقطع صورة جديدة للعالم الآخر مختلفة تماماً
عما جاء في ملاحم **هوميروس** فبدلاً من الظلمة والكتبة،

قبل لكنه يضيف إليهم آخرين يعاقبون على أساس أخلاقي بحث: فالأين الذي لم يرع أبويه يعاقب، وأولئك الذين لم يتلقوا تعاليم الأورفية يجعل الماء في أنية مكسورة. وهناك عائلة كاملة تصب الماء في جرار مثقوبة لأنها كانت تستخف بتلك الشعائر والطقوس في أثناء حياتها.

تعتبر العقيدة الأورفية خطرة كبرى في تطور الديانة الإغريقية، وفي تاريخ الفكر الديني عامة؛ لأنها أكدت على العلاقة بين أفعال الإنسان في حياته ومصيره فيما بعد الموت. فقد كانت الآلهة هي المحور الأساسي عند هوميروس الذي يحدد مصير الإنسان في العالم الآخر: فمن ينحدر من سلالتهم أو يرتبط معهم بصلة النسب ينال المصير الأفضل في السهل الأيوسى وفى جزر المباركين (مثل مينيلابوس) ومن يخطئ في حقهم يعاقب أشد العقاب (مثل تانتالوس وسميرفوس و تيستيوس). أما الأسرار أو العقيدة الأيوسية فقد استبدلت بشرط الانتساب للآلهة لينال المصير الأفضل بعد الموت، شرط تلقى هذه الأسرار، وبذلك اتسع الأمل في أن ينعم قطاع أكبر من البشر بحياتهم في العالم الآخر، وأصبح من حق كل من تلقى تعاليم الأيوسية أن يامل في مصير أفضل وحياة أسعد بعد الموت. ولم يظهر التأكيد على الجانب الأخلاقي والارتباط بين سلوكيات الإنسان في حياته ومصيره في العالم الآخر سوى في العقيدة الأورفية. لذلك كانت الأورفية علامة بارزة في تاريخ تطور الفكر الديني الإفريقي.

أما سقراط - الفيلسوف الشهير - فقد أضفى مزيدا من الرومانسية على صورة العالم الآخر في ذهن

معاصريه، لأنه اعتبره المكان الذى ينال فيه الحكماء ما كانوا ييغون من نقاء بعد أن يتخلصوا من صحبة الجسد. وهذا التصور المثالي للموت الذى جاء على لسان سقراط مبعث نظرية أفلاطون القائلة بثنائية تركيبة الإنسان: جسد فان وروح خالدة.

ولقد آمن أفلاطون أنه في أثناء حياة الإنسان يحاول الجسد أن يهبط بالروح إلى عالم اللذات الحسية، بينما تحاول الروح أن تسمو بالجسد إلى عالم الروحانيات والمثل. ومن ثم نظر إلى الموت على أنه انتصار للروح، تهبط بعده إلى العالم الذى يمكنها أن تعيش فيه مع مثيلاتها في نقاء خالص وخلود أبدي. ولقد تأثر أفلاطون بالعقيدة الأورفية التى كانت متأثرة بدورها بالديانة المصرية القديمة، لذلك جاء وصفه للعالم الآخر قريبا من التصور المصرى.

فقد تصور أن الطريق إلى عالم الموتى ملهى بالصعاب وبه العديد من الطرق المتشعبة والمتشاككة، لذلك كان من الضروري أن يصحب الموتى مرشد يدهم على الطريق حتى لا تتوه الروح فى الطرقات، وهو نفس التصور المصرى. كما جاء تصوره لعقبة محاكمة الموتى على درجة كبيرة من التجديد والوضوح، فهناك ثلاثة قضاة يحاكمون الموتى: مينفوس و ردامانخوس و إياكوس ولكل منهم اختصاصه قردامانخوس يحاكم الآسيويين وإياكوس يحاكم الأوربيين، بينما تحال إلي مينفوس تلك الأحكام التى لا يصل فيها أحدهم إلى قرار محدد.

وبعد إعلان الحكم وتحديد المصير يسير الموتى فى الطريق المؤدى إلى حيث يستقرون فى حياة ما بعد

الموت. فالأخيار يسلكون الطريق الأمين الصاعد إلى السماء، بينما يسلك الأشرار الطريق الأيسر المؤدى إلى تلك الحفرة التي لا نهاية لها، تارتاروس. وهو في وصفه هذا يقترب كثيرا من تصور المصري للعالم الآخر والطريق المؤدية إلى حقول الأبرار وإلى الجحيم.

وحسب التصور الإغريقي فإن رحلة الإنسان إلى العالم الآخر تبدأ بزيارة إله الموت له. وإله الموت، ثناتوس، هو ابن ربة الليل، ولشقيق إله النوم، وهو مكروه من الجميع، بشرا وآلهة، لقسوة قلبه. فهو لا يرهم صغيرا أو ضعيفا، بل يفرق بين الأم وولدها، وبين الولد وأبيه وبين الزوج وزوجته. وهو لا يستمع لتوسلات اللئاعين، بل يأتي بمنظرة المرعب وملابسه السوداء حاملا سيفه البتار، ليحيل الحياة إلى موت؛ فاستحق بذلك كراهية الجميع. وهو ذو وجه عبوس، إذ تلمع عيناه ببريق أسود مخيف من تحت حاجبيه المعقودين وجبينه المطبق. ولقد تخيله الإغريق بجناحين، وذلك على ما يبدو كى تسهل حركته، ويستطيع أداء مهمته في كل مكان.

وحين يأتي الموت للإنسان تنتهي صلته بعالم الأحياء وتبدأ رحلته إلى العالم الآخر، فاطمأ ذلك الطريق البغيض الملى، بالمعقيات. وأول هذه المعقيات نهر ستيكس (ومعناه الكرية) الذي يعبره الموتى بمساعدة الملاح العجوس خسارون، الذي يصيح في وجه كل من يتلصقا في ركوب قاربه العتيق. وعلى بوابات مملكة الموتى يريخ ذلك المخلوق البشع كريبيروس ليمنع كل من يحاول الهروب من العالم الآخر ويفتك بكل من يحاول دخول عالم الموتى وهو على قيد الحياة. ولقد صورت الأساطير كريبيروس في صورة كلب ضخم له مائة

رأس، ثم أصبح فيما بعد يصور وله ثلاثة رؤوس مخفية وتخرج الثعابين من رقبته وتظهره.

والعالم الآخر مملكة يعيش فيها الموتى، ويقوم بإدارته مقاليد الحكم فيها مجموعة كبيرة من الآلهة، على رأسهم زيوس. فقد عبد الإغريق زيوس باعتباره كبير الآلهة، وباعتباره إله السموات والمتحكم في البرق والرعد، كما عبده تحت اسم Zeus Meilichios باعتباره، إنها للعالم الآخر فهو كما تصوره يحاكم للموتى ويحاسبهم على أثامهم ويحدد لهم مصائرهم.

أما الإله هاديس فيجلس على عرش مملكة الموتى ويحاط به زوجته برسيفوني. وصورته يصورها الفؤاض والرهبة بسبب ذلك الخوف الغريزي الذي يشعر به الأحياء تجاه الموت. ومن اللافت للنظر أن الإغريق كانوا يقدمون القرابين للإله هاديس بينما هم يشيخون بوجوههم إلى الخلف، وكانهم يقولون أن هاديس هو الإله الذي لا يجب أهد النظر إلى وجهه، إنه إله الموت الذي يبعث نكره الرعب في القلوب.

والإله هاديس عند التراجيدي ايسخولوس إله عظيم عاىل يحاسب رعيته من الموتى بما قاموا به من أعمال في دنياهم، فهو لا يعاقبهم أو يكافئهم كيما انتق، كما أنه لا يتركهم دون حساب أو جزاء. لذلك يقول عنه الكورس في إحدى المسرحيات:

«إن هاديس العظيم هو محاسب الفانين

فى العالم الواقع تحت الأرض، فهو يراقب كل شىء بعقله، كلوح تسجل عليه الكتابة،

أما برسيفوني شريكة هاديس فى عرشه فهى ابنة الربة ديمتير الشهيرة، ربة الخصب والبناء والزراعة

اختصاصهم ويجعلون لكل إنسان يقع عليه ظلم، فهمتهم تأخذ في الاتساع لتشمل عقاب كل من يخرق ناموس الكون. فعمدا تقع جريمة ما أو يرتكب أحدهم خطية من الخطايا يرسل بهن هاديس - إله الموتى - كي ينتقم ممن يرتكبون الجرائم ويترفون الخطايا.

لقد آمن الإغريق - مثلهم مثل بعض الشعوب الأخرى - بأن دورة الحياة والموت تجمع بين عالمي الأحياء والموتى في تناغم تام واتساق مذهل، فإن الأرض، الأم التي تلد الأشياء جميعا من إنسان وحيوان ونبات، تتهمهم بالعناية والرعاية وتنضمم القوة ثم لا تلبث أن تجمعهم في رحمها مرة أخرى، لتعيد عملية الميلاد مرة ثانية. ويكرر الميلاد والمصدا ما دامت الحياة مستمرة.

واقدا أزال هذا التصور لدورة الحياة رغبة الموت من نفوس البشر إلى حد كبير، لأن الموت لا يكون حينئذ النهاية المطلقة للتي لا شيء بعدها سوى العدم، بل أن الحياة تتجدد مع كل ميلاد جديد.

وعندما تنتهي حياة الإنسان تضمه الأرض بين جنباتها، حيث يحيا في عالم آخر خاص بالموتى، ورغم بعد الشقة بين عالم الأحياء وعالم الموتى، ورغم تصور الإنسان لوجود الكثير من العقبات والاضطرار التي تقع بينهما، فإن الخيال الإنساني تخفى كل ذلك وإقامة علاقة مباشرة بين العالمين. لذلك عرفت كثير من الحضارات ما يعرف بقصص النزول، أي نزول بعض الأحياء، لسبب أو لآخر، إلى عالم الموتى والموترة مرة أخرى إلى عالم الأحياء سالمين.

واقدم هذه الرحلات التي حفظتها لنا الوثائق الأدبية رحلة الإلهة عشتار زوجة الإله تموز إلى ملكة الموتى

والخير. ولكن طبيعة دورها كملكة للعالم الآخر وعلاقتها بأعضاء مملكتها من الموتى، هي جوانب ما تزال غامضة إلى حد بعيد: إذ لم يوضح تفصيلاتها للوروث الأسطوري ولا الهوروث الإغريقي، فلا تزيد الإشارات التي ترد حولها في المسرحيات عن وصفها بأنها «زوجة هاديس وابنة ديميتر، أو «أنها سيدة العالم السفلي»، دون أن تضيف مزيدا من التفاصيل عن دورها كملكة للعالم الآخر. والموقف جد مختلف بالنسبة لإله آخر من آلهة العالم الآخر، إنه هرميس الذي تسهب الأساطير الإغريقية وكذلك المسرحيات في الإشارة إليه وتوضح طبيعة دوره وعلاقته بعالم الموتى فلم يكن هرميس إلهًا للتجار والرحالة واللمصوف فقط؛ بل كان «سيد الموتى» الذي يقوم في دروب العالم الآخر المتشابهة ومسالكه المشعبة. وهو أيضا الذي يقود أرواح الموتى إذا ما دعت الضرورة إلى صعودها إلى عالم الأحياء.

أما «الإيرينيات» ربات الانتقام اللاتي كن يسكن هاديس المظلم فقد كن يسهبن الذعر والهلع لكل من يسمع اسمهن. ولقد اختلف الآراء بشأن نسبهن. فاتباع العنيدة الأوربية يعتقدون أنهن بنات زيوس و برسيغوني أو هاديس و برسيغوني. لكن اتجاهها آخر يحيط مولدهن بالفموض ويتصور أن بوجوهن قديم قدم الزمن نفسه وأنهن أسبق في الوجود من زيوس ومن آلهة الأوليمبوس أجمعين. والإيرينيات - كما تقدمهم المصادر الأثرية والأدبية - ثلاث من حيث العدد، لكنهن يعملن كفريق متجانس.

وبينما يقصر إيسخولوس مهمته على الانتقام ممن أهدر دم نوى القريبى، يوسع سوفوكليس دائرة

اليوم الأول من العام الجديد، حتى تتمكن أرواح الموتى من رؤية طريقها بوضوح أثناء صعودها إلى عالم الأحياء وعند عودتها إلى عالمها مرة أخرى. كما ساد اعتقاد بين الفرس بأن أرواح الموتى تصعد إلى عالم الأحياء أثناء العيد الذي أطلقوا عليه Trajan، كما تصور الرومان أن أرواح الموتى تصعد أيضا إلى عالم الأحياء أثناء العيد المسمى Lemuris. بل إن عالم الاجتماع الكبير فريزر G.Frazer يورد العديد من الأمثلة التي تؤكد أن شعب عتيقة يمثل هذه الفكرة حتى يومنا هذا. كما تؤكد السيدة هاريسون Harrison استمرارية وجود مثل هذا الاعتقاد من خلال بعض الطقوس والشعائر التي ما تزال تمارس حتى الآن في بلاد عتيقة.

ومن أشهر الأعياد الإغريقية التي تصور الأحياء أرواح الموتى تصعد خلالها للاحتفاظ بالأحياء، عيد الانثيسستيريا وكان يستمر لمدة ثلاثة أيام. وبعد انتهاء نهار اليوم الثالث للعيد كان الجميع ينهمكون في طرد الأرواح لتتزل مرة أخرى إلى عالمها بعد أن انتهى العيد.

وكما نعرف من تاريخ الإغريق وكما تؤكد لنا المصادر الأدبية، كانت أرواح الموتى - جنبا إلى جنب مع الآلهة - هي أول ما يلجأ الإغريق في أوقات المحن والاضمات متضرعين إليها أن تقف بجانبهم وتمد لهم يد العون والمساعدة. فلقد آمن الإغريق أن الموتى لهم أياديهم البيضاء التي تمتد بالمساعدة للأحياء، كما أن لهم أيادي تمتد بالبطش والأذى لمن لا يوقرهم ويظهر لهم الاحترام الواجب. وتحفل المصادر بأيادي تمتد بالبطش والأذى لمن لا يوقرهم ويظهر لهم الاحترام الواجب. وتحفل المصادر التاريخية الإغريقية بأسماء العديد من

«أو عالم الراجعة» كما تسميه المصادر السومرية والبابلية. كما يحفل التراث الإغريقي بقصص نزول بعض الأحياء إلى عالم الظلمات والعودة مرة أخرى إلى النور. ومن أشهر هذه الرحلات، رحلة أويسيوس التي يصنفها هوميروس في الأليسييا. ويقرر لها الانشودة الحادية عشرة ليصف تلك الرحلة ويتحدث عن قابلهم أويسيوس في العالم الآخر وما شاهده فيه. كما تورد لنا الأساطير الإغريقية قصة نزول أورفيوس إلى مملكة الموتى محاولا استعادة زوجته يوروينيكي التي ماتت إثر لدغة حية سامة لها.

وهناك أيضا قصة نزول هراكليس إلى العالم الآخر. فقد كلف - من ضمن المهام الاثنتي عشرة الخارقة - أن يحضر الكلب - كيربروس الرهيب المكلف بحراسة بوابة العالم الآخر. ورغم خساروة الصراع ينجح هيراكليس في الإمساك بالكلب كيربروس ويعود إلى ساحة الملك يورشيوس، الذي كلفه بتلك المهام، وخلفه تلك الفضيحة الشنيعة التي تجسد انتصاره على عالم الأموات، بعد أن أصبح قوة لا تقهر في عالم الأحياء.

وإذا كان التراث الأدبي والأسطوري الإغريقي حافلا بقصص نزول البعض إلى عالم الموتى، فإن فكرة صعود أرواح الموتى إلى عالم الأحياء، تعد من الأفكار التي آمن بها الإغريق وكذلك بعض الشعوب الأخرى. فقد ساد في بايل اعتقاد بأن الموتى يصعدون إلى العالم الموتى، عالم الأحياء، ويتكلمون من القرايب التي تقدم سنويا في تكري الإله تصور، إله الخصب و (النماء) وذلك في شهر أغسطس (آب) من كل عام.

كما آمن المصريون القدماء بهذه الفكرة نفسها بل واعتادوا إشعال الصاييح في اليوم الأخير من العام وفي

يستطيع الإنسان رغم كثرة منجزاته وعظمتها - أن يجد له علاجاً أو يفلت من بين براثنه. لذا لم يجد الإنسان - في معظم الحضارات - سبيلاً أمامه سوى أن يعمل في أن تستمر حياته بعد موته في عالم آخر، اختلفت الشعوب في تصورها له وفي كيفية حياة الإنسان فيه، وفي أسس تحديد المسير فيه ثواباً وعقاباً، لكنها اتفقت على وجوبه.

الشخصيات التاريخية والأسطورية التي قدسها الإغريق بعد موتها وعبدها كإلهات أو كتصانيف إلهة.

لقد ظل الموت لغزاً محيراً لا تستطيع عقول البشر أن تفسره ورغم تعدد النظريات والمذاهب الفلسفية والمعتقدات الدينية التي تناولت ظاهرة الموت: فقد ظل الموت غامضاً، وسيظل كذلك لأنه الشيء الوحيد الذي لم



سمية يحيى رمضان



يشكل عرض هذا الكتاب - الذي تدرجه المكتبات الغربية تحت تصنيف «سحر وغيبيات» - صعوبة من نوع خاص. فهو مثل سائر هذه الكتب المضطلة بالعلم الآخر شيق وسهل القراءة، إلا أن مرجعياته المتعددة من أسطورة وملحمة وخرافة وعلم نفس وكابالاء يهودية وأديان هندية وتصوف إسلامي، لا تُستدعى بشكل يفيد الأطروحة الرئيسية مباشرة، في الوقت نفسه الذي تعمل فيه مثل هذه الإحالات على شحذ خيال القارئ دون أن تشبع عقله تماماً. وعلى كل حال فإن النقطة التي يركز عليها كتاب آلن ريتشاردسون هي أسطورة الملك آرثر وفي فرسان المائدة المستديرة، التي يتطرق من خلالها الكاتب إلى عرض وجهة نظره في قضية السيادة المرتقبة للمعبد الانشوي (The-Feminine Principle) وطبيعة البحث الذي بدأه فرسان آرثر عن الكأس المقدسة (التي شرب بها المسيح في العشاء المقدس)، كما أنه يستعرض من خلال الأسطورة نفسها رأيه في موضوع السحر والعصر الجديد الذي يوشك عالم اليوم أن يولد فيه. والكتاب مثير للاهتمام من حيث هو مصدر يدلنا على رموز وأنماط اعتمد عليها الفكر الأوروبي في الكثير من مساور مخيلته التي طالما أبهرتنا تجلياتها العملية، وبالذات في مجالات علوم النفس والعلوم الاجتماعية من ميثلوجيا وانشويولوجيا.

وأسطورة آرثر تحكي عن مجموعة من البشر عاشت في مدينة طوياليه هي (كاميلوت) التي يعتبرها الكاتب نموذجاً أصلياً أو بديئاً على غرار فكرة يونج عن هذه النماذج، أي أنها رموز تاصلت في اللاشعور الجمعي تعاد صياغتها كلما كانت بنا حاجة لذلك^(١) وبالتالي فإن أبطال مثل هذه الأساطير لا يموتون)

بوابة القمر

السخرية في محافل المثقفين المابيين^(٦) والرحلة التي يقوم بها فرسان المائدة المستديرة بالرغم من أنها رحلة حقيقية، إلا أنها تحمل معاني الرحلة الأخرى التي نعرفها نحن على أنها الدرب أو الطريق الصوفي؛ فلا تنجلي الحقيقة ولا يحصل على الكأس المقدسة إلا ذلك الفارس الذي أخلص تماماً في بحثه وتغلب على شبهاته وفاز برضا مليكه.

وعلى هذا فالكاتب يدعونا إلى التماثل، أو إلى استدعاء شخصية آرثر كي نستعين به على الولوج إلى عالم السيف السحري. والطريف أن ريتشاردسون يعدنا بالتدريبات التي تمكننا من ذلك من مثل أن يتخيل المرء أنه داخل إلى القاعة التي بها المائدة المستديرة، والتي كان يُترك بها مقعد خالٍ، هو المقعد الثالث عشر ويبدأ مكانه وسط الفرسان الذين ينظرون إليه في دهشة وإعجاب. بعدها يتخيل أنه والفرسان متشابكون الأيدي حتى يتواصلوا في حلقة؛ ويغلف المائدة بعدها ضوء باهر، ثم تظهر فجوة في المنتصف؛ سوداء مخفية إلى نفق عميق لا قرار له؛ فينطلق المرء بصفه يتماثل لنفسه مثل الشجاعة أو العلم، فيظهر له النفق وكأنه ملكوت السماء متدثراً في شמוש وكواكب تحمل كلمته إلى ما لا نهاية، ثم تطلق الفجوة شيئاً فشيئاً حتى تعود المائدة إلى ما كانت عليه. والكاتب يدرج مثل هذه التدريبات لمن تستهويه فكرة البحث أو التواصل مع العالم الآخر. وهو يسمى هذه التدريبات «تدريبات على السحر»، فهو يعتقد أن



غلاف الكتاب

وإنما يختفون عن رؤانا في انتظار اللحظة المواتية التي يظهرون فيها ثانية لإنقاذ الأمة مثلاً أو لعبت روح جديدة في الوجود عندما تضمحل الأشياء أو تسود الفوضى ويكون ظهورهم مسبقاً بنبوة وعلامات تدل عليهم.

واسطورة كاميلوت التي تربط بين فصول هذا الكتاب المجيب أسطورة إنجليزية تقابلها في تراثنا سيرة الزناتي خليفة. فآرثر يولد في إنجلترا في وقت تسود فيه الفوضى؛ ويقول النبوة أن منقذ البلاد يكون طفلاً من الشعب باستطاعته تخليص سيف سحري من الصخرة المرشوق فيها

السيف، وعندما يتوج آرثر ملكاً يبتدع فكرة المائدة المستديرة التي يدعو إليها الفرسان من جميع الاقطار (الأوروبية بالطبع). إلا أن فرسان المائدة المستديرة فرسان متميزون نبلاً وشجاعة وعطاءً وحباً للخير، وأكثر حرصاً على الشرف والطهارة عن سواهم من الفرسان وذلك حتى يكونوا جديرين بمساهماتهم الذي من أجله اجتمعوا وهو الحصول على ما يسمى بالكأس المقدسة The Holy grain التي استعملها السيد المسيح في العشاء الأخير. كما أنها نفس الكأس التي تلقى يوسف الاربماتاني دم المسيح وهو على الصليب. وهذا المطلب أو السعي هو أنبل وأعظم ما يميز فرسان المائدة المستديرة، ويسمى The Quest أي البحث، بمعنى ما نقول له البحث عن الحقيقة، وإن كان قد انتفى هذا المعنى عن الإنجليزية المعاصرة حتى أنه أصبح يستعمل أحياناً على سبيل

المسحر في مقدورنا جميعاً إلا أنه يعتقد أن منا من يولد ساحراً وإذا يكن أكثر تأثيراً وإن لم يكن أقل عرضة من غيره للتأثير بتقلبات الحياة.

ويحذر ويتشاور سون من استعمال هذه القوة الخفية التي تستطيع إحرازها بالتدريب في غير سبلها المشروعة، حتى لا تؤدي بنا إلى الخراب؛ ويسوق أمثلة كثيرة على سمنة مُحدثين انتهت حياتهم إلى تعاطي المخدرات والخمور أو إلى عالم العنف والجريمة. وحتى لا يتسرع القارئ في الحكم على ويتشاور سون وكتابه، أود أن أسبق هنا كلاماً قاله يونج في التجربة الإيمانية؛ يقول يونج :

«من أين لنا بالمعيار الذي نستطيع بعده القول إن مثل هذه التجربة ما هي إلا وهم عظيم . فهل هناك في الواقع وسيلة أفضل لوصف الأمور المطلقة اللهم إلا أنها كل ما يساعد الناس على الحياة بشكل أحسن ؟ إن ما يشفي داء العصاب النفسي لابد من أن يكون بنفس درجة القدرة على الإنعاق، كالعصاب ذاته. ربما أن هذا الأخير حقيقي جداً فإن التجربة المساعدة على انقشاعه يجب أن تكون على نفس الدرجة من الواقعية . أي أن عليها أن تكون «وهماً حقيقياً جداً، هذا لو أردنا التعبير عنها بشكل تشاؤمي . ولكن ما الفرق بين «الوهم الحقيقي»، والتجربة الإيمانية الشافية للنفس ؟ إن الفرق هو اختلاف الانعاش فنحن باستطاعتنا مثلا القول بأن الحياة مرض يطول وينتهي بالموت [...] إن مثل هذا التفكير لا يمثل إلا المتشائمين المصابين بقرحة المعدة. ليس

في مقدور أحد معرفة ماهية الأشياء المطلقة، ولذا فعلينا أن نتأقلمها في أثناء تجربتنا لها، على علاتها. فإذا تبين لنا أن التجربة جعلت حياتنا أشرى وأجمل وأصح وأكمل لنا ولنا نحب، يكون باستطاعتنا حينئذ أن نقول في اطمئنان :

« كان هذا من فضل الله »^(١).

إن ويتشاور سون يدعونا إلى تقبل الأسطورة ورموزها وإعادة صياغتها في حياتنا الحديثة، لاستعادة المعنى المفقود أو ما يسميه هو السحر (magic) إلا أن ذلك مرده إلى النزعة اللامائية التي سادت في الغرب تحت شعار التعامل مع الأمور بأسلوب علمي؛ مع أن العلم الأصل براء من تلك النزعة، لأنه لا ينزلق وراء الفيب سواء لتفنيده أو . لإثبات وجوده .

وربما كان مصدر الإزعاج الوحيد في كتاب ويتشاور سون هو أن دعواه تلك تنطلق من معتقداته هو الخاصة، والتي تمثل فكرة تناسخ الأرواح عنصراً حيوياً فيها. وهو يشير إلى ذلك صراحة في أكثر من موضع، إلا أن هذا لا يعني أن وجهة نظره في جميع الأمور التي يحتويها كتابه قائمة في المقام الأول على نزعة يقينية، وهو الأمر الذي يشجعنا على مواصلة القراءة . ولعل يونج كان على حق حين قال :

«إن وجهات النظر الجديدة لا تكتشف كقاعدة في الأماكن المعروفة لنا مسبقاً، وإنما في الأماكن الأخرى غير المألوفة والتي قد نتلاناها لسمو سمعتها »^(٢) . ووداً من هنا نجد أن ويتشاور سون يتوصل إلى أفكار معقولة لم تكن جديدة تماماً، فهو يشير مثلاً إلى ما أسماه فريزر «الآلهة الضحايا» ، المسيح – حورس –

الحديث عنه في مختلف الحقول المعرفية الإنسانية الآن في الغرب، حيث يربطون بينه وبين الاهتمام الواضح بالبيئة والطبيعة والأطفال، والعزوف عن الحرب والدعوة إلى تواصل الحضارات والاستقرار. أما مدخل ويقتشاد سون إلى هذه الفكرة فهو علم الفلك وقراءة الطالع من أوراق الكيشينة، هذه القراءة التي يؤثر بها تعريفه للملكة جونيفير زوجة الملك آرثر في الأسطورة؛ وتمثلها صورة الامبراطورة في أوراق التارو^(١).

ويتلخص ما تشير إليه تلك الورقة في الصفات التالية : رغبة العيش والأمان والاهتمام بالجمال والثقافة والتشديد البناء والحكمة والرخاء؛ فهي تلك التي دلم تحارب أبداً إلا أنها أبداً في انتصار، الجميلة النائمة التي يسعى إليها الرجال .. عندما يفصح عن سرها يكون سرها هو سر الكاس المقدسة.

إلا أن كيانها لا يكتمل إلا في الاقتران بالملك؛ وعليه

يلدور، على أنها فكرة تكمن في مركز الوعي الغربي؛ وهي فكرة الإله الذي يموت من أجل خلاص الإنسانية ثم يبعث بعد ذلك. وهو يشبه هذه الآلهة بشمس الحقيقة التي يتمركز عليها الكون؛ وينهب إلى إننا في حاجة الآن لمثل هذا الإله الشهيد المنتمى إلى ذلك التقليد القديم؛ بكل ما يمثل هذا الإله من شخصية مركزية قوية : حكيم ، مدهش، عبقري ، قوى وكاهن عظيم في استطاعته نشر الجمال والمحبة بشكل يعيد المعنى للكون. ويدعى ويقتشاد سون أن الملك آرثر أى النموذج النمطي للملك آرثر، هو ذلك الملك المنتظر الملك الذي كان والذي سوف يكون؛ وأنه لابد عائد مرة أخرى. وهي فكرة تتوافق مع فكرة المخلص المنتظر في جميع الأديان؛ والإسلام منها .

تصل أخيراً إلى النقطة التي ينتهي بها هذا العرض، وهي فكرة استحضر المبدأ الأنثوي، الذي يتواءم



الهوامش :

(١) لقد أثبت آرثر كيرسل في كتابه The Sleep Walkers بما لا يدع مجالاً للشك أن حتى العلوم الطبيعية قد تأثرت في تاريخها بالأساطير لسائفة، وأنه لولا ذلك لكان مسار هذه العلوم أسرع بلا شك.

(٢) إلا أن هذا يجب ألا يهيننا عن تحرور معنى الكلمة في اتجاه البحث العلمي والذي أصبح يطلق عليه research أو إعادة البحث.

(٣) C.G. Jung. Psychology and Religion . Pp. 113,114 .

(٤) C.G. Jung. Synchronicity: An Acausal Connecting Principle .

(٥) أوراق اللعب مكونة من ٧٨ ورقة تستعمل في كشف الطالع .



ما من شك أن شوق الإنسان لمعرفة ما وراء عالمه الصغير وما بعد حياته القصيرة كان ولا يزال يلا قلبه ويشير خياله ويشغل عقله، ولا يكاد أدب من الآداب قديمها وحديثها يخلو من غزوات بعيدة أو قريبة ورحلات طويلة أو قصيرة نحو هذه الأفاق الغامضة المجهولة التي يعود بعدها الغزاة فيتحدثون عما رأوا وما سمعوا، أو يتحدث الناس على ألسنتهم بما يشتهونه يطمعون به. وقد عرف أدبنا العربي قدراً من هذه الرحلات الخارقة لعل أقربها إلى أنعمان المثقفين غفران أبي العلاء وزوايع ابن شهيد ومغامرات الوهراني وتوهم المحاسبي ومعراج البسيطامي وإسراء ابن عربي^(١).

وقد شغل أبو العلاء - وهو الفيلسوف المفكر إلى جانب كونه شاعراً - بمصير الإنسان ومهدت لذلك نفسيته التي شبت منذ عهد مبكر تتسائل عن الحياة بعد الموت وتقلب النظر في أمر البعث وحال الناس يوم القيامة وحال الجنة والنار^(٢) ، وقد عبر عن هذا شعراً ونثراً في كثير من أعماله خاصة مراثيه الشهيرة.

قد كان في شهرة الرجل التي طبقت الأفاق ما يغري كل طامع بمراسلته لكل مدع بمحاجته ومحالة النيل منه ومن سلامة عقيدته، وهو ما أغرى ابن القارح - وقد كان من مؤيدي الأمراء ومدعي العلم - بمراسلة الشيخ الجليل برسالة مظفة مبهمة تصعل اتهاماً بالزندقة والخروج عن الدين وتجرحه لمناقشة محرجة، طامعاً بذلك في إحراز نصر زائف على شيخ المعرفة الذي اطلع بفضلته على سريره السوداء وما كان منه إلا أن يرد عليه برسالة الضخمة الفخمة على قلة شأن رسالة ابن

صورة الأخيرة عند أبي العلاء المعري في رسالة الغفران

القارح وشان كاتبها. ساءرا منه منذ لليلجة الأولى إلى نهاية الرسالة بالطريقة المقلدة المبهمة نفسها.

ورغم ذلك فمن الخطأ أن نظن أن رسالة ابن القارح إلى أبي العلاء هي التي دفعت فيلسوف المعرفة إلى إنشاء الغفران - دفعة واحدة - دون أن تكون مقدماتها حاضرة في نفسه منذ زمن بعيد، ولو أن ابن القارح لم يكتب رسالته لكان لابد لرسالة الغفران من أن تكتب على نحوها حين بلغ التهيؤ النفسي حده الأقصى لإدخالها(٣)، فقد كانت الغفران نتيجة حتمية للمقدمات التي مرت بها نفسية أبي العلاء في مرحلة طويلة من التألق، فقد كتبها في السبعينيات من عمره بعد أن أنضجته الأيام بتجاربيها ومصائبها وكشفت له عن أشواقه المكبوتة وأحزانه الكامنة وجراحه التي لم تتدل قط، وقد طالت صحبته لنفسه حتى عرفها على حقيقتها وأزال عنها حجب الوهم وأستار المداراة(٤). بعد أن قطع مراحل الحياة الدنيا وأشرف على العالم الآخر وانصرفت نفسه إلى التأمل الطويل الحزين في مصير الإنسان.

لم تكن رحلة أبي العلاء إلى الآخرة رحلة تقليدية تمر بالمراميل الطبيعية من بحث وحشر وحساب ثم جنة أو نار. إنما قفز بنا مباشرة من الدنيا إلى الجنة عن طريق السماء لابن القارح بأن يفرس له الله بكلمات رسالته إليه أشجارا في الجنة فقد غرس مولاي الشيخ الجليل - إن شاء الله - بذك الشاء شجر في الجنة لئلا يجتنامه، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظل غاط (٥) ثم يستطرد في وصف الشجر وما يجري تحته من أنهار اللبن والعسل ومن يجلس في

ظلاله من الودان المخلدن والصور العين وإذا سايين القارح وقد اتخذه بطلا لرحلته يجوس خلال النعيم ويهدأ يدل أبو العلاء إلى الحياة الأخرى من باب الجنة مباشرة، ولكن إن كانت الضرورة الفنية قد فرضت عليه أن يخل بالترتيب المعروف فإنه لم يسهل الحشر وما فيه من زحام وعطش وعرق وشفاعة أو الصراط وعبره بل سيذكرهم جميعا بطريقة الاسترجاع على لسان ابن القارح وهو يروى لنعمائه في الجنة تفاصيل وصوله إلى الجنة. ثم يمن له أن يطلع على أحوال أهل النار فيقوم برحلة إليها ثم يعود إلى مثواه الأبدى في الجنة.

وقد لجأ أبو العلاء إلى العالم الآخر ولم يكن ذلك في رأي غنيمي هلال - إلا قالباً عاماً لا رمزية فيه(٦)، ولكنه يتيح له مزيد من الحرية في استعمال الخيال، فرحلته خيالية تدور في عالم خيالي تزدهم فيه الشخص الميافيزيقي من ملائكة وجن وشياطين تختلط اختلاطاً تاماً بالإنسان وتتصل به دون سائر أو مانع في عالم كل ما فيه عاقل ناطق من حيوانات وطيور إلى فاكهة وثمار.

ومن للملاحظ على جنة أبي العلاء أنها جنة أديب وكذلك النار، قد دارت الرسالة كلها في فك الأدب والأدباء الذي هو مخضمار أبي العلاء ومجال تفوقه فصاغ عله الآخر صياغة فريدة تجعله علائقاً خالصاً لا مكان فيه لغير الشعراء والفقيين(٧). وقد اعتمد على مقياس أدبي بحث في مقام الشعراء في الجنة، فجعل للرجاز جنة خاصة بهم ليس لأبياتها سموق أبيات باقي الجنة.

وقد أثر ذلك على صورة الأخرة عند أبي العلاء حيث جعل لها طابعا أرضيا مرتبطا بالحياة الدنيا، ففناء الجنة لا يختلف عن غناء الدنيا شعرا والحناء، فقد استعملت نفس آلات الدنيا للعزف فهي لم تخرج عن العمود والمزاهر، كما يجتمع في مجلس الغناء الفريض ومعبذ وابن مسجح وابن سريج وإبراهيم الموصلى وابنه اسحاق وأسراب القيان؛ منهن يصبص وبناثير وعنان، ويفتقد الجراتين فيرسل في إحضارهما من أطراف الجنة فتقبلان على نجيبين أسرع من البرق اللامع(٨).

وحين قرر ابن القارح إقامة للشعراء «خطر له أن تكون كمداب الدار العاجلة إذ كان البارى - جلّت عظمتة - لا يجزئه أن ياتيهم بجميع الأغراض من غير كلفة ولا إبطاء(٩) فالمأدبة كان شأنها شأن مذاب الدنيا وما تتطلبه من ذبح وطحن وطبخ وطهارة وفقاعين من أهل الدنيا من الله عليهم بدخول الجنة، والفرق أن الولدان المخلطين هم الذين قاموا بدعوة الضيوف وخدمتهم وأن الآقية جميعها من الذهب والفضة.

كما يلتفت النظر في جنة الفران براسها من الفراغ والسكون وظلوما من التعطل والجسد فهي حافلة بالمركة والحياة، وكان أبا العلاء المنزل الذي عانى في حياته من الوحدة والسكون يتمنى أن يتمتع الله في الأخرة بعياة حافلة، ولهذا فهو لا يتحرج أن يفاغتنا بهشد مزدهم من الحيوانات والطيور عند إقامة المأدبة، فتشتغل أصواتها، ويرتفع صياحها فالرحى تديرها جمال ونوق وبنغال وحمير وحشية كما أحضر الولدان المخلطين لزوم المأدبة بالحموم من الجداء وصغير الفراخ

والصمام والطواويس وسمين الدجاج والفرايرج إلى جانب البقر والغنم والإبل، وقد أخذوا في ذبحها ذبحا لا ألم فيه ولكنه لم ينف عن ارتفاع صياحها بين رغاء البقر وويغار المعز ثؤاج الضان وصياح الديكة.

وهذا الطابع الدنيوي انسحب أيضا على الإنسان في جنة أبي العلاء فالإنسان هناك يحمل كل صفاته الإنسانية العادية، فبطله ليس نبيا ولا وليا ولا من كبار الأبطال، ولكنه مجرد إنسان عادي (١٠)، يحمل صفاته الإنسانية، فهو رجل مهيف سريع العطف ولا صبر له على اللواب(١١) وصولى يتقرب للملائكة ولآل البيت بالشعر حتى في موقف الحشر العظيم ليتشفعوا له حتى تخف عليه وطلاته، متمسك لا يتحرج أن يعبر الصراط محمولا على أكتاف جارية ويحتال لدخول الجنة بالتعلق بركاب إبراهيم ولد الرسول صلى الله عليه وسلم(١٢)، كاذب وضغ كذبه في أكثر من موضع بالرسالة(١٣)، ملول ويميل من خطاب أهل النار فينصرف إلى قصره المشيد(١٤)، شمات لعان أخذ في شتم إبليس ولعنه حتى يحمده إبليس الله على إطاعة البشر له «ألم تنهوا عن الشعات يا بني آدم! ولكنكم جمد الله ما زجرتم عن شيء إلا ركبتموه»(١٥).

والإنسان في جنة أبي العلاء مبرا من العيوب الخلقية ولكنه غير مبرا من العيوب الخلقية فالأعشى ينقلب عشاه حورا، وفي موضع آخر «ما رايت أحسن من عيونكم في أهل الجنان فمن أنتم خلد عليكم النعيم؟ فيقولون نحن عوران قيس»(١٦) ولبيد الذي سئم الحياة وطولها «لا هرم ولا برهة»(١٧) وكذلك حمود بن توفيق السوداء أصبحنا من أجمل نساء الجنة(١٨). يكمل

الخلقة في الجنة ورد في معظم الآداب التي تناولت الأخيرة حيث إن الارتداد إلى الشباب رغبة إنسانية عامة فنجد مثلا في ملحمة (إيمركار السومرية):

«أرض دلون مكان طاهر، أرض دلون مكان نظيف
أرض دلون مكان وضاء...»

إلى أن نصل إلى :

«عليل العين لا يصبح «أنا عليل العين»

أمراتها المعجز دلون لا تقول «أنا عجوز»

رجلها الشيخ دلون لا يقول «أنا رجل شيخ»^(١٩).

كما نجدنا في الضفادع لأريستو قانيس حيث نجد كروس الموصوفة في الأخيرة يبتهلون لباكوس رب الخضرة والتجدد أن يردمهم إلى الشباب من جديد^(٢٠)، ورغم ذلك فإن أبا العلاء لم يكن بصاحبة إلى مصادر أجنبية حيث ورد في الحديث الشريف «لا يدخل الجنة عجوز» كما جاء أيضا: «يبعث أهل الجنة على صورة آدم في ميلاد ثلاث وثلاثين جرذا مردا مكملين».

فلا غرابة في أن يصير الأعشى بصيرا.

إن بطل الغفران يذهب حيث يشاء وتجاب أوامره، تخلق له الأرحاء والحيوانات لتجرها حين يعن له ذلك، يجمع له الغبشر من الأولين والأخريين على مر العصور من صنعوا الفخاخ ليصنعوه له، يزوجي له السحاب لمجرد شوقه إلى رؤيته، يلقى إليه من يمر بمخلوطه من الشعراء في لمح البصر، تسعى لللائكة لخدمته، وإرشائه فراده، وتشهده كيفية خلق الحور ويحدد مقاييس جسدها كما يشتهي ويمجد التمتني تشهيه

الحية وتغريه الأرزة وكتاتهما قادرة على التحول إلى حورية آية في الحسن تترق لحسنها الجنان، وتكتمل الصورة حين نجد أن أهل الجنة يكون منهم سريع الغضب الذي لا يتورع عن سب الآخرين، ومن الممكن أن ينشب شجار مثل الذي حدث بين الأعشى والنايضة الجعدي حين قال الأعشى للنايضة: «قد طال عمرك يا أبا ليلى وأصابك الفند، فبقيت على فندك إلى اليوم» فيرد النايضة: «أتكلمني بمثل هذا الكلام يا خليع بن ضبيعة وقدمت كافرا وأقروث على نفسك بالفاحشة وأنا لقيت النبي صلى الله عليه وسلم وأنشيت فقال: لا يفرض الله عليك، أغرك أن عندك بعض الجهال رابع أربعة؟» ويستمر الشجار حتى يقول الجعدي: «أسكت يا ضل، فالتقم إن دسوك الجنة من المنكرات، ولكن الأقضية جرت كما شاء الله لحقك أن تكون في الدرك الأسفل من النار» ثم ينشب نايضة بضى جعدة على أبي بصير فيضربه بكبش من ذهب^(٢١) أو يتكرر الشجار مرة أخرى بين أبي عثمان المازني والأصمعي^(٢٢) ومرة ثالثة بين ابن القارح ورؤف^(٢٣).

كما لم يبرأ الإنسان في الجنة من النسيان فنجد ابن القارح يقول للنايضة الجعدي: «يا أبا ليلى لقد طال عهدك بالفاظ الفصحاء وشكك شراب ما جاءك بمثله بابل ولا انزعات وتنتك لصوم الطير الرائضة في الجنة فنسيت ما كنت عرفت»^(٢٤) حين يسأل ليسن القارح الشماع عن قصيدتين له يجيب: «لقد شغلني عنهما النعيم الدائم فما أنكر متهما بيتا واحدا»^(٢٥) والأمثلة على ذلك كثيرة.

ورغم إسراف أبي العلاء في وصف الجنة ورسوم

الضفادع الإغريقية حيث يقول ديونوسوس: «سأذهب فلا تقل شيئاً ضد هذه الفكرة، بل قل ما هو أقصر الطرق التي تؤدي إلى أعماق الجحيم»^(٣٥).

ومن خصائص الجحيم أيضاً عند أبي العلاء الضجيج الذي جاء في إيالة سريعة على لسان طرفة بن العبد وكيف لي بهذه وسكون أركان إليه بعض الركون»^(٣٦) على لسان أبي كبير الهذلي «إنما كلا أهل شعر ويل ويعول ليس لهم إلا ذلك حول»^(٣٧). فكما صلا أبو العلاء جنته حركة وضجيجا متعاً به أهل الجنة. ملا أيضاً جحيمه صفياً وضجيجاً متعاً به أهل النار لم يجد أبي العلاء في ذلك عن الحديث الشريف «إني أنظر إلى أهل النار يتعانون فيها»^(٣٨).

وقد ارتبط الضجيج والضوضاء بالعذاب في الحياة الأخرى في معظم آداب الأخرى، ومنه ما نجده في الإتيان: «هناك يسمع آتين من بعيد وتؤدي فرقعات مخيفة تختلط بصليل السيوف ورنين القيود المعنية المشدود...»^(٣٩) «هناك عالم يضح بنباح دكيريروس» الموهل ندى الصناجر الثلاثية^(٤٠). أما الإنسان في النار فكما لم يبلغ نعيم الجنة بشرية أهلها كذلك نرى أبا العلاء لا يهدر بشرية أصحاب النار»^(٤١). فقد أبقى أبو العلاء على بشرية أهل الآخرة سواء في الجنة أو النار، لأن هذا يتيح له فرصة النقاش والجدال وعرض المعارف اللغوية والتاريخية ولو نفى عنهم بشريتهم لما تمكن من الحوار معهم على لسان بطله ابن القارح.

والشعور بالندم هو أكثر ما يشعر به أهل النار كما عبر عن ذلك طرفة بن العبد «وددت أنني لم أنطق

تفاصيلها الدقيقة مستعينا في ذلك بشواهد الشعرية والقرآن الكريم وما اشتهر من أقاصيص الوعاظ والأصاغير. نجده لم يسرف في وصف الجحيم ولا في وصف المعذبين فيه، وكان يكتفي بمجرد الإشارة السريعة مثل قوله عن عقرة العيسى: «متلدد في السعير»^(٣٦) وعن أخطال الشعللي: «إذا هو برجل يتصور»^(٣٧) ويقول على لسان أوس بن حجر: «أما أنا فقد نهلت نار توقد وينان يعقد وإذا غلب على الظما رفع لي شر كالنهر فإذا اغترفت منه لأشرب وجنته سمعيرا مضطربا»^(٣٨)، فجميع الفقران هيئة بسيطة ومشاهد العذاب فيها محدودة»^(٣٩) وقد عزت بنت الشاطئ هذا إلى بشرية أبي العلاء «التي تحكت في فنه حين اشفق من تمثل هذا المصير المروع»^(٤٠).

والنار كما رسمها أبو العلاء سفلية وقد أوحى لنا بذلك حين يسأل ابن القارح عن عمرو بن كلثوم فيقال له: «ها هو ذا من تحك إن شئت أن تصوره فعاوره»^(٤١)، وهو في ذلك متفق تماماً مع القرآن الكريم «إن المنافقين في الدرك الأسفل من النار» ويعلق القرطبي على هذه الآية ولم يقل درجات لاستعمال العرب لكل ما تسافل برك ولم تعالى درج فيقول للجنة درج والمنازل برك»^(٤٢) وهذا التصور بسفلية النار سائد في معظم الآداب التي تصور الآخرة، فعلا في الفارسية نجد وصفا للجحيم في (المعراج نامه) يشير إلى سفلية النار «ومعق جهنم مثل ما بين السماء والأرض»^(٤٣). وفي «الإتيان الرومانية» نجد الجحيم (تاتاروس) ديهبط إلى أسفل ضعف ما يرتفع جبل الأليمبوس إلى أعالي»^(٤٤). ونجدها أيضاً عند أريستوفانيس في

مصرعاً وعمدت في الدار الزائلة إمرعاً، وبخلت الجنة مع الهمج والطعام»^(٤٧). وكذلك الأخطل حين يسأله عن أبيات له تنبئ بسوء عقيدته يريد قائلاً «أجل وإنني لنادم سادم»^(٤٨).

والشعور بالحنق والغيرة والاعتراض على قضاء الله نراه في رد أوسى بن حجر حين يطره ابن القارح بأسلته ويهاجمنا بأنه يعرف إن النابغة الذبياني قد دخل الجنة: «وقد دخل الجنة من هو شر مني ولكن المغفرة أرق»^(٤٩). ونجد نفس الروح في رد «عمرو بن كلثوم»: «إنك لقرير العين لا تشعر بما نحن فيه»^(٥٠) ويزيد أوس عليهم تمنى الموت «ليتني أصبحت درماً».

ومن أهل النار من يحتفظ بخصائصه السلوكية الدنيوية فالشنفري «قليل التشكي والتكلم لما هو فيه، كما كان في حياته الدنيا»:-

ويظل قرينا لتأبط شراً كما كانا في الدنيا، وهي الحالة الوحيدة التي نجد فيها أحد أهل النار في صحبة آخر، فقد جعل أبو العلاء أهل النار فرادى في حين جعل أهل الجنة جماعات.

ومن الملاحظ أن أهل النار جميعهم من الرجال ولم يزوج أبو العلاء بأمرأة واحدة إلى الجميع!

وإلى جانب الجمع الغفير الذي حشده أبو العلاء في آخرته من أهل الأدب واللغة والفناء، حشد شخصيات غير إنسانية ما كانت لتجتمع مع الإنسان في مكان واحد ويحدث بينهم اتصال كامل تحت سماء الدنيا، مثل الجن والملائكة والصور العين والولدان المخلدون، إلى جانب الحيوان والطير والزواحف.

وقد جعل أبو العلاء للجن جنة مختلفة عن جنة الإنس بعيدة عنها «فإذا هو بمذئبان ليست كمذائب الجنة لا عليها النور الشعشعاني وهي ذات أحبال وغماليل». أما إبليس الذي قابله ابن القارح في النار فقد احتفظ بشيطانيته كما احتفظ البشر ببشريتهم، ولم يكف عن السخرية والإغواء، فقد سخر ابن القارح عندما علم إن صناعته الأدب: بل ويحاول إغراء الملائكة زبانية النار بآبئ القارح ليجروه إلى الجحيم ولكنهم يزجروه «ليس لنا على أهل الجنة سبيل».

وشر الشيطان يوفق إحساسه بالعداوة: إذ ينشغل بقضية الولدان المخلدين وهل يفعل بهم في الجنة فعل أهل القرية؟ رغم ما يلاقى من العذاب ورغم السلاسل والمقاعص!

وقد رسم أبو العلاء صورة إبليس ساخرًا فكها سادراً في غيه لم يلحقه الندم بعد، وما زال يمارس في الآخرة نفس الدور الذي مارسه في الدنيا.

أما الملائكة فقد جاء ذكرها عند الحشر وفي الجنة وفي النار كزبانية لها، ونرى كيف يقف الإنسان والملاك والشيطان على صعيد واحد، وذلك لن يكن إلا في النار حيث لا يمكن لإبليس أن يدخل الجنة.

ويعد فقد كان المعزى عترياً ملهما بقدر ما كان متفهماً واسع الثقافة اطلع على الثقافات الأجنبية المتاحة في عصره ولكن لا يشك في أنه كان لصيقاً بالتراث العربي والإسلامي إلى جانب معرفته الراسخة بقصص القرآن وحكايات الأقدمين وأساطير العرب وأمثالهم، وفوق كل هذا شعرهم الذي هو دينانهم وجامع ثقافتهم ومعتقداتهم.

الهوامش

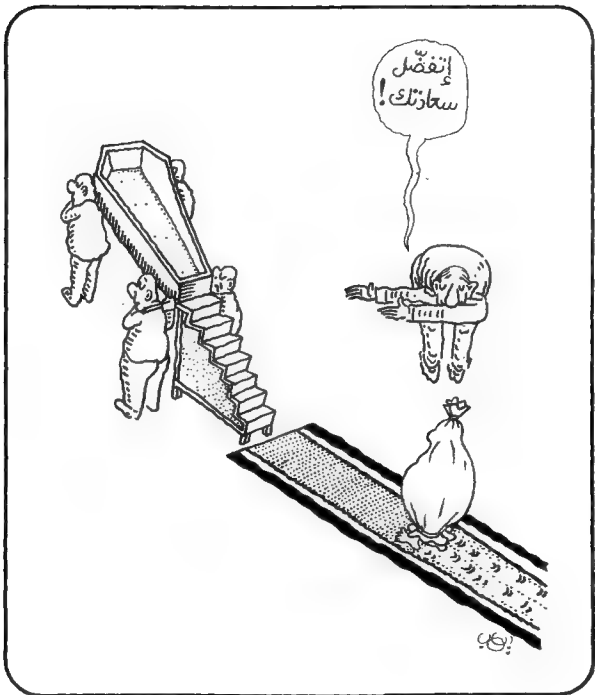
- ١ - ثروت عكاشة، مقدمة معراج ثامة، دار المستقبل العربي - القاهرة - ١٩٨٧ - ص ٧.
- ٢ - إحسان عباس - من الذى سرق النار - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٠ - ص ٤٠٥.
- ٣ - إحسان عباس، نفسه، ص ٤٠٥.
- ٤ - بنت الشاطئ، الفران تحقيق ودرس، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤، ص ٧.
- ٥ - أبو العلاء المعري - رسالة الفران تحقيق بنت الشاطئ - دار المعارف - القاهرة سلسلة ذخائر العرب، ط ٧، ١٩٧٧.
- ٦ - محمد غنيمي هلال - الأدب المقارن - نهضة مصر - القاهرة - ط ١ - ١٩٧٧ - ص ٢٢٣.
- ٧ - بنت الشاطئ - جديد في الفران - دار الكتاب العربي - بيروت - ط ١ - ١٩٧٢ - ص ٧٣.
- ٨ - المصدر نفسه انظر ص ٧٧٢.
- ٩ - نفسه ص ٣٦٨.
- ١٠ - صلاح فضل - نفسه ص ٧٣.
- ١١ - المصدر نفسه ص ٢٤٩.
- ١٢ - المصدر - انظر الحشر ص ٢٥٠، ٢٥٢.
- ١٣ - انظر سحر عبد الرزاق رسالة ماجستير - الأسطورة في رسالة الفران (كلية الآداب - جامعة القاهرة) ١٩٩٠ - ص ١١٨، ١١٩.
- ١٤ - المصدر ص ٣٥١.
- ١٥ - المصدر ص ٣٠٩.
- ١٦ - المصدر ص ١٧٨.
- ١٧ - نفسه ص ٣٣٧.
- ١٨ - نفسه ص ٢١٥.
- ١٩ - نفسه ص ٢٨٦.
- ٢٠ - صموئيل هوك - معنط الخيلة البشرية - ترجمة صبحي حنيدي - دار المعارف - سوريا - ١٩٨٣ - ص ٩٦.
- ٢١ - لويس عوض - علي هامش الفران - كتاب الهلال - القاهرة - ١٩٦٨ - ص ١٣٦.
- ٢٢ - المصدر ص ٢٢٨، ٢٢٤.
- ٢٣ - نفسه ص ٢٨٢.
- ٢٤ - نفسه ص ٣٧٥.
- ٢٥ - نفسه ص ٢٠٩.
- ٢٦ - نفسه ص ٢٣٨.
- ٢٧ - المصدر ص ٣٢٤.
- ٢٨ - نفسه ص ٣٢٧.
- ٢٩ - نفسه ص ٢٤٦.
- ٣٠ - بنت الشاطئ - الفران ص ١٣٩.
- ٣١ - نفسه ص ١٤٥.
- ٣٢ - المصدر ص ٣٢٩.
- ٣٣ - القرطبي - للذكرة في أحوال المهدي - مكتبة اللغات الأثرية - القاهرة سنة ١٩٨٠ - ص ٤٦١.
- ٣٤ - معراج ثامة - ترجمة ثروت عكاشة - سبق الإشارة إليها - ص ١٠٤.
- ٣٥ - فيرجيليس - الإنيادة، الكتاب السادس - ترجمة أحمد عثمان - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧١ - ص ٣٠١.
- ٣٦ - لويس عوض - علي هامش الفران ص ١٠٩.
- ٣٧ - المصدر ص ٣٣٩.
- ٣٨ - المصدر ص ٣٤٤.
- ٣٩ - لحافظ أبو الفرج - التوفيق من النار، دار الكتب العلمية، بيروت ط ١، ١٩٨٣ - ص ١٥٧.
- ٤٠ - فيرجيليس - نفسه ص ٣٠١.
- ٤١ - نفسه ص ٣٩٦.
- ٤٢ - بنت الشاطئ - نفسه ص ١٤٦.
- ٤٣ - المصدر ص ٣٢٨.
- ٤٤ - نفسه ص ٣٥٠.
- ٤٥ - نفسه ص ٣٤١.
- ٤٦ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٤٧ - نفسه ص ٣٢٦.
- ٤٨ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٤٩ - نفسه ص ٣٢٦.
- ٥٠ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٥١ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٥٢ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٥٣ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٥٤ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٥٥ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٥٦ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٥٧ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٥٨ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٥٩ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٦٠ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٦١ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٦٢ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٦٣ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٦٤ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٦٥ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٦٦ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٦٧ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٦٨ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٦٩ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٧٠ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٧١ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٧٢ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٧٣ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٧٤ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٧٥ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٧٦ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٧٧ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٧٨ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٧٩ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٨٠ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٨١ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٨٢ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٨٣ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٨٤ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٨٥ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٨٦ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٨٧ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٨٨ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٨٩ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٩٠ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٩١ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٩٢ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٩٣ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٩٤ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٩٥ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٩٦ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٩٧ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٩٨ - نفسه ص ٣٢٠.
- ٩٩ - نفسه ص ٣٢٠.
- ١٠٠ - نفسه ص ٣٢٠.

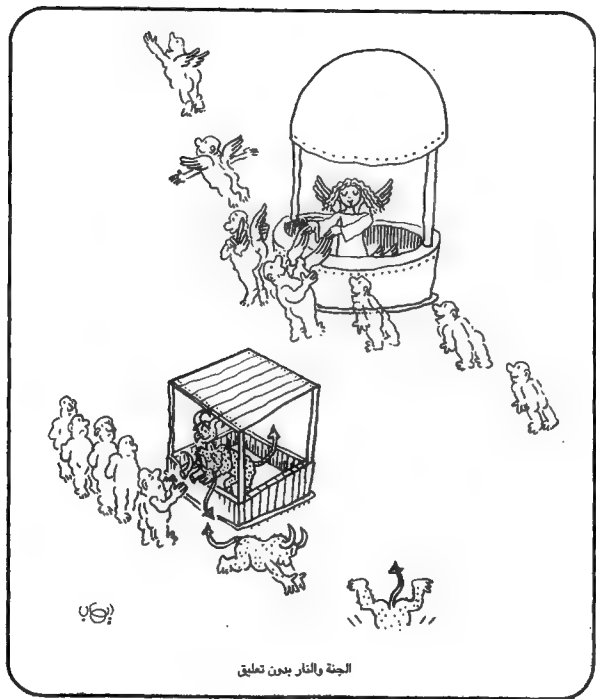
أيامه شاكر

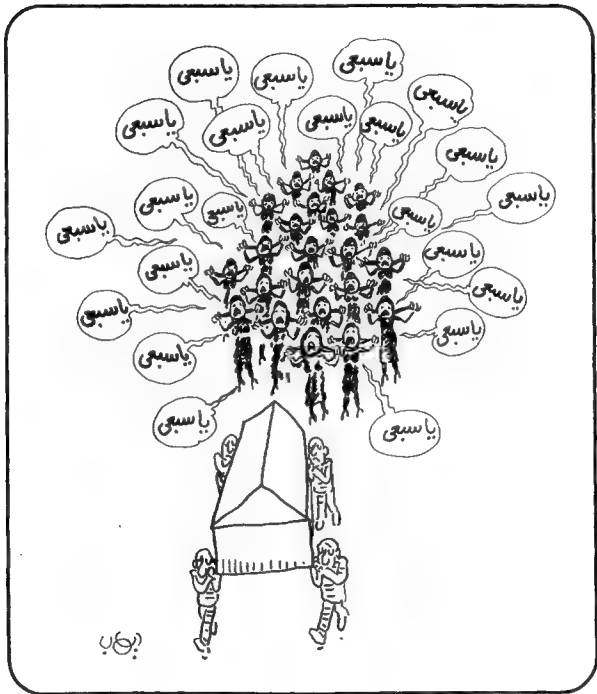
يفضلك مع الموت

دول هاشين ورا ادير الجديد
الى انجين مطرح سعادتك!









قداس الموتى

بين الموت والموسيقى علاقة وثيقة بدأت منذ الطقوس الجنائزية عند قدماء المصريين وعاشت وتطورت حيث تحتل الآن مكانا مرموقا فى الموسيقى الحديثة.

وكتابة قداس للموتى كانت دائما من الاهداف العظيمة التى راودت خيال عمالقة الموسيقى أمثال بيتهوفن، وبرامز، وموتسارت، وفيردى، وبرليوز، وغيرهم.



إلا أن قداس الموتى Requiem الذى كتبه موتسارت، والظروف والملابسات التى أحاطت به، حظيت باهتمام خاص لغرابتها ولما صاحبها من أحداث درامية ومأساوية .

ذلك أن موتسارت الذى كان يعاني من الفقر والمرض، والذى أنهكت قواه من فرط الجهد المضنية التى بذلها فى كتابة المئات من الأعمال الموسيقية، كان يرقد على فراش الموت حين جاءه فارس يرتدى ملابس سوداء ويحمل رسالة تطلب منه أن يكتب قداسا للموتى وأن يحدد المبلغ الذى يطلبه شريطة ألا يحاول أن يعرف شيئا عن مصير هذا القداس!

حدد موتسارت ٥٠ دوقية للقيام بهذا العمل. وحين اشتد به المرض وأنهكت قواه تماما، بدأ يتخيل أن هذا الفارس إنما هو الشيطان بنفسه، وأنه جاء يطلب منه أن يكتب هذا القداس كي ينشد فى جنازة موتسارت نفسه. واعتبر هذا نذيرا بالموت.

لم يكمل موتسارت القداس، فقد مات فى تلك الأثناء وأتم العمل صديق له يدعى سوسماير Sussmayr كان

الموت والموسيقى

يلزمه في تلك الفترة. والعجيب أن خط سوسماير كان مطابقاً لخط موتسارت، فلم يستطع أحد أن يميز بين مآكث موتسارت ومآكث سوسماير إلا أن القديس في مجموعه يعتبر من أروع الأعمال للموسيقية التي عرفها التاريخ، حتى أنه عزف أثناء جنازة كل من بيتهوفن وشوبان.

أما قصة الفارس الذي كان يرتدى اللباس الأسود فقد انتصح فيما بعد أنه مؤلف من قبل كونت يدعى هوفمان فون فالسج Franz Von walsegg وهو أحد هرة الموسيقى وكان من عادته أن يكلف مشاهير للموسيقين بكتابة أعمال يقبها هو تحت قيادته في حفلات خاصة على أنها من تليفه، ويتقبل التهانى في نهاية الحفل.

مات موتسارت قبل أن يتم كتابة القديس ولهذا لم يعزف في جنازته كما تخيل، وبقي في مدافن الفقراء مع ١٢ آخرين في ليلة عاصفة حتى أن مشيعيه القلائل فروا من هول ما فعلت بهم الرياح والأمطار.

وداعاً ايها الأرض

نقى لنوع آخر من العلاقة بين الموت والموسيقى وهو مشهد من أوبرا «عابدة» للشهير التي وضع موسيقيها والمحنيا «جوزيف فيرنر». مشهد الموت في هذه الأوبرا هو من المشاهد التي يهت عشاق فن الأوبرا في كافة أرجاء العالم، حيث صدر حكم من كهنة قديما للمصريين بدفن القائد راداميس حيا بعد اتهامه بالخيانة، وذلك لمعايته الجارية الأسيرة «عابدة» التي كان يبادلها الحب والدماء ملك إثيوبيا الذي سقط أسيراً في يد جيش مصر على الأرب كما كشف لهما عن خطة الجيش المصري في حربه مع إثيوبيا .

للمشهد مزيج، الجزء العلوى يمثل واجهة معبد «بشاح» وتمثال ضخمة لأوزوريس، والسفلى يمثل مقبرة عميقة لها سلم يؤدي لأسفل، دفن فيها القائد راداميس حيا، بينما يحرك الكهنة لهما حجريا ضخما ويطلقون به باب المقبرة.

وبينما يندب راداميس حظه لأنه لن يرى «عابدة» ثانية، والتي فرت مع والدها، إذا به يجدها إلى جواره وقد تسكنت إلى المقبرة سرأ كي تصوت معه. يستسلم راداميس وعابدة للموت وينشدان معا أغنية وداعاً ايها الأرض»

الموت في هيئة تمثال

اتخذ الموت صورة مرئية في أوبرا دون جيوفانى (دون جوان) التي كتبها لورنزو دي بونتي ووضع المحنيا وموسيقيها موتسارت.

فقد حدث أن حاول دون جيوفانى الاعتداء على دوننا «أنا» بنت حاكم مدينة أشبيلية، فاستجبت الفتاة بالدماء للحاكم الذي مرع لجنحتها. إلا أن دون جيوفانى تمكن من قتله ثم لالا بالفرار.

تتطور الأحداث إلى أن يتصانف هروب دون جيوفانى إلى إحدى المقابر أثناء مطارسته إثر محاولة غرامية فاشلة. وتشاء الأقدار أن يحتسى بمقبرة حاكم أشبيلية القتل التي أقيم عند مدخلها تمثال حديدى بالحجم الطبيعي للحاكم كتب عليه أنا هنا أنتظر انتقام السماء من الرجل الذي قتلنى إنه الموت في هيئة تمثال!

وبينما يتحدث دون جيوفانى مع تابعه طيبوييلو، الذي فر معه إلى المقبرة، عن مفارقاته،

ينبعث صوت من التمثال ينذر دون جيوڤاني بأن حياته العابة سوف تنتهي قبل مطلع الفجر

يسخر دون جيوڤاني من التمثال ويضربه على كتفه، ويدعوه لتناول العشاء معه في تلك الليلة، فيقبل التمثال الدعوة.

وأثناء مائدة العشاء التي أقامها دون جيوڤاني في قصره يفاجأ بحضور التمثال، وتصرخ السيدات من الفزع ويسارعن بالفرار، بينما يتقدم التمثال نحو دون جيوڤاني الذي يتظاهر بالشجاعة ويدعوه لمشاركته في تناول الطعام، ولكن التمثال يقول إن أرواح السماء لا تأكل طعام البشر! ويدعو الدون لأن ضيفا عليه وفي حالة يأس وأرتياك يقبل الدعوة، فيقول له التمثال «ضع يدك في يدي إذن» وتطبق يد التمثال الحديدية على يد الدون الذي يصرخ من شدة الألم والرعب، ويحاول عبثا تخليص يده من يد التمثال، لكن النيران تشتعل فجأة وتحاصره من كل جانب وتلتهمه في النهاية بينما يفوض التمثال في باطن الأرض ويختفي.

أغنية ملك الحور

وقد يأتي الموت في صورة رفيقة حانية ليختطف طفلاً من بين ذراعي والده، في الأغنية الرائعة التي صاغ كلماتها شاعر ألمانيا العظيم «جوته» ووضه اللامانيا الموسيقي النمساوي «فرانز شوبرت» الذي لحن أكثر من ستمائة أغنية.

والأغنية تحمل اسم «ملك الحور» The Erl king وتحكي قصة الأب الذي يهرع إلى بيته عبر غابة موحشة في ليلة مظلمة شديدة البرودة.

يُسمع صوت ملك الحور وهو يسأل عن يعبر الغابة في هذا الوقت. الوالد لا يسمع الصوت ولكن الطفل وحده هو الذي يسمعه ويرتعد خوفاً ويخفي وجهه في صدر والده.

يسأله الأب عما به، فيقول «إن ملك الحور هنا يا والدي وهو يناديني!» فيرد الأب قائلاً إنها الريح يا والدي، لا تخف، ويعود الصوت فيما يشبه الهمس ينادي الطفل محاولاً إغراه باللعب والمجوهرات والثروة، الأب لا يسمع الصوت ولكن الطفل وحده هو الذي يسمعه ويزداد خوفاً ويلهب الأب ظهر جواده ويسرع في طريق العودة وفي الوقت ذاته يحاول طمأنة طفله، إلى أن تنتهي الرحلة ويتنفس الأب الصعداء وهو يعمل أبنه الضبيب إلى داخل البيت ليكتشف أن الموت قد أخطفه في النهاية وأن ما يحمله ليس سوى جثة الطفل!

والحوار في هذه الأغنية، التي يغنيها شخص واحد، يدور بين أربعة أطراف هم الوالد، والابن، وملك الحور والمغني الذي يروي الأحداث .

وكان المغني الشهير «مايكل فوجل» هو أول من قام بغنائها في حفل عام في فيينا عام ١٨٢١ .

الناس بطبعهم على وجه العموم يخشون المجهول، ويرعبهم الغناء في الصبر المحتوم. والجماعة الشعبية - أي جماعة على وجه الأرض - يورثها سؤال الخلود فتجيب بتصورات ومفاهيم ترضى الرغبة الملحة عند البشر في التصالح مع الموت، بما يتفق والمؤثرات التي تشكل فكر هذه الجماعة، ومن أهمها، بل وعلى رأس هذه المؤثرات: الدين عند مجتمعات الرسالات السماوية، وكذلك للمعتقدات السائدة في المجتمعات الوثنية.



كذلك يلعب العمق التاريخي لكل جماعة دورا هاما يضاف إلى الأفكار التي يطرحها الدين. فلا تستطيع أي جماعة من الجماعات أن تتصلح انسلخا كليا عن جذورها التاريخية التي تسري في عروق أفرادها قيما وعادات ومعتقدات ومفاهيم وتصورات بل وإبداعات أيضا. وينطبق هذا على أكثر الأمم تمسكا بالدين، وأقلها التزاما بتهاليمه، إلا أن المخيلة الشعبية تحدث نوما من التوفيق بين أصولها الحضارية وما يدعو إليه الدين، لتحديث قفرا من القناعة لديها بما تمارسه من عادات، وما تعتقده من معتقدات.

والمثور الشعبي المصري أفرد للموت صفحات وصفحات بعضها يتنبا بحدوثه، وبعضها يشير إلى سلوك المحتشرين والمطيعين بهم والراغب عليهم وقت خروج الروح، والبعض الآخر يهتم بالاحتفالات الجنائزية والآداب والضوابط التي تحكم تلك الاحتفالات، فضلا عن صفحات مطولة عن شكل بناء القبر وعن المراثي الشعبية.

ولا يمكن أن نغفل على الإطلاق عن أن هذه الصفحات مفعمة بضوابط الدين وأحكامه، كما أنها

التبليغ بالموت في الموروث الشعبي المصري

الخروج والتشبيب بها، والرعب المترتب على ملامسة جسده ومتعلقاته، والخوف من روحه وما يستتبعه وجودها في منزله من ضرر بالأحياء، فيتحاليون عليها لطردوا من المكان الذي يعتقدون استقرارها به في دار متوفاهم؛ إلى غير ذلك من المعتقدات التي يجب علينا إزاعها أن نطيل النظر ونبحث عن الدوافع التي تسهم في تشكيلها.

وسنحاول فيما يلي أن نعرض لأحد الجوانب التي تحاول فيه الثقافة الشعبية المصرية الصالحة مع الموت، من خلال تنبيهنا بحدوثه فقد أشار المأثور الشعبي إلى علامات يعينها تنبئ بوقوع الموت لشخص محدد، وتحتصر في الأحلام بما تحصله من رموز دالة على حدوثه، وسلوك الأحياء المنبئ بوفاتهم وسلوك بعض الحيوانات والطيور.

وللأحلام نصيب كبير في الإشارة إلى هذا النبا العظيم، ومنها أحلام تنبئ بالموت من خلال المعنى الظاهر للحلم، كأن يرى الصائم نفسه وهو يشارك في جنازة صاحب حلمه، أو يتلقى نبأ وفاته، أو يرى الحالم من أتاه ليبلغه بموته. وهناك أحلام تنبئ بالواقعة من خلال انعكاس المعنى الظاهر، كأن يرى الحالم نفسه وهو يرف إلى عروس، ومعنى ذلك عند الجماعة الشعبية أنه حتما سيليقي حتفه، فضلا عن أحلام أخرى تحمل رموزا تدل دلالة مباشرة على حدوث الوفاة، وينقسم هذا النوع من الأحلام إلى رموز تدل على موت صاحب الحلم، كأن يحلم الشخص بأنه يركب جملا أو يستلقي داخل نعش، ورموز تدل على موت الآباء والأزواج، واتفاق الرموز الدالة على موتها يتناسب مع تشابه الدور الاجتماعي

مسكونة بروح مصرية قديمة، ومحكومة بإحكام الجماعة وعلاقات أفرادها بعضهم ببعض، ومدموعة بتذبذب مستويات الفهم وقوة الاعتقاد والتأثير والممارسة بين الطبقات الاجتماعية والفئات العمرية والمهنية والتعليمية.

وتتعامل الثقافة الشعبية للمصرية مع الموت بمفاهيم عدة تتقارب أحيانا لتعطي انطبعا أوليا لرؤية واضحة متكاملة للفكرة القائنة عن الموت، فهو شر لابد منه، ويمكن شربه في الفراق الذي يصلته بين الأحياء والأصدقاء والأهل والولد، لكنه انتقال من حياة أولى زائلة إلى حياة أخرى باقية مستمرة، وحدوثه يكون النقطة الفاصلة بين الحياتين. وترى الجماعة الشعبية أن هذه النقطة تتطلب معابر ينفض من خلالها المحتضر عن روحه وجسده ما علق بهما من حياته الأولى، ويخطاها ليندمج في حياته الأخرى، أملا في الاستقبال الطيب مع حياة الضالدين. ويسهم الأهل والأصدقاء المحيطون بالمحتضر في بناء تلك المعابر من خلال سلوك - متفق عليه بين الجماعة - يساعد في هذا الغرض ويوصب في هذا الاتجاه، مدفوعين برغبتهم في مساعدة متوفاهم الذي هو واحد منهم في حادثة مستقبلية حتمية.

وتتبادل تلك المفاهيم في أحيان أخرى لتشير إشارة خفية إلى غيبة الفكرة الكلية والرؤية الشاملة نحو الوفاة وما بعدها، فهي تتذبذب بين التنفيذ الدقيق لفروض الدين وسننه وبين تجاهل ما نهى عنه أو ما كره فيه، والمصريون مدفوعون في ذلك بأصولهم المصرية القديمة نحو ممارسات يعينها تتعارض مع انصياحهم لتعاليم الدين. فمن ذلك بين التعلق الشديد بالمتوفى والألم العظيم لفقدته إلى درجة تدفعهم نحو محاولة منع جهة المتوفى من

والاقتصادي الذي يلعبه كلاهما في حياة الحال؛ إذ إن كليهما رب الأسرة وحاميها ومصدر رزقها، وهو الركن الأساسي في تكوين الأسرة، وتتحصر تلك الرموز في تهم البيت أو سقوط أحد جدرانها، أو وقوع العمود الذي يحمل سقف البيت ويمنع عنه الشمس. وهناك رموز تدل على موت عزيز مقرب إذا حلم شخص يخلع ضرسه أو أن عينه قد فقتت أو أن نراعه قد بترت فليس معنى ذلك إلا فقده لأحد الأصقاء المقربين الذين يتساقى ألم فقدهم والألم فقد أحد أعضاء الجسد.

وتشير الأحلام كذلك إلى الدلالات المختلفة لرؤية المتوفي في الحلم، ومنها موت الأطفال حيث ترى الجماعة الشعبية أن زيارة المتوفي للأحياء في الأحلام وطلبه لأحد الأطفال والمضى به، دلالة وأصحة على موت الطفل، فضلا عن أن هناك رموزا إذا طلبها ونالها تدل على نفس النتيجة كأن يطلب طبقا من الكشدة أو رغيفا من الخبز، أما دلالات موت الكبار من خلال زيارة المتوفي في الحلم فهي أن يصطحب أحد الأفراد معه، أو يصطحب الحال نفسه ويسير به نحو مكان إقامته كما يتصور الناس.

ومن الجدير بالذكر أن الأحلام ورموزها تعد من المعتقدات التي تضرب بجذورها التاريخية إلى قديم المصريين، حيث تشير الوثائق التاريخية إلى أن الأحلام عبارة عن رسائل موجهة إلى الرائي من الآلهة، وكانت تلك الآلهة تظلم في الأحلام بواحد من الأنوار الثلاثة التالية: إما أنها كانت تطلب من الشخص الكفارة عن إثم ارتكبه في حياة اليقظة، أو تنذره ببعض الأخطار التي ستحدث له، أو تجيب على الأسئلة الهامة التي يبحث عن إجابة لها. وربما يشير ذلك إلى إحلال أرواح الموتى عند

المصريين المحدثين كبديل للآلهة عند المصريين القدماء، مما قد يشير إلى التواصل الشفافي بين المحدثين وأسلافهم القدماء.

ويصير عن الأحياء الأصحاء سلوك تلقائي يكون مؤشرا على قرب موتهم، وقد يفسر هذا السلوك قبل حدوث الوفاة، أو يتم تفسيره بعد حدوثها على أنه كان دليلا على الوفاة؛ «كأنه ياعيني كأن حاسس إنه هيموت». ويتحصر هذا السلوك في قيام بعض الأفراد بممارسات لم يعتادوا عليها، كأن يذهب أحد الأشخاص إلى عدوله أو خصم ليصافحه، ويطلب منه السماح، أو أن يذهب إلى أقارب له لم يعتد زيارتهم وكان يتعالى عليهم، فيتبسط معهم في الحديث، أو أن يراظب فجأة على الصلاة في المسجد، وكان معروفًا عنه من قبل أنه لا يصلي، أو أن يعطى حقًا لصاحبه، أو يبدأ في سداد ديون كان يماطل في سدادها، أو يصفاح كل من يقابله، ويقبل أقاربه وأصدقائه.

والحيوانات والطيور سلوك ترمز من خلاله لحدوث الموت في مكان معين، ومنها الكلب والحصان والجاموسة والحصار. وكذلك البومة والسحابة التي تصيح صياح الديكة. ويعد الكلب من الحيوانات المنيبة بالموت من خلال ما يصدر عنه من عواء يشبه عواء الذئب، ويفسر الناس هذا السلوك على أن الكلب يرى للملك عزرا محلي قابض الأرواح يمر من أمامه، وذلك بماله من قدرات فوق قدرة البشر في رؤية الأشباح. وتفسر القبائل البدائية في الهند الشرقية، رؤية الكلب للموت تفسيرًا يتفق مع معتقداتهم، ويورد جيمس فريزر في كتابه «الفولكلور في العهد القديم» شواهد على ذلك التفسير.

حيث تشير إلى أن سكان قرية «الطوفين» بالملكة العربية السعودية يرون في نعيق البوم نذير شرم وبخيره إذ ينبئ بوقوع الموت لأحد أفراد الأسرة التي ينشق بالقرب منها. الأمر الذي قد يدعم فكرة الاتصال الثقافي بين مختلف الثقافات.

ويفسر الكزانجر كرابب ذلك للتطير والتضام من البومة في كتابه «علم الفلكلور» فيقول: وتقوم الصفة الفزعمة في البومة على أن شكلها غامض مبهوم وبخيراتها بالليل، وصيحتها غريبة غير مألوفة. وفيما يخص الدجاجة التي تؤذن، بمعنى أنها تطلق صياحا كصياح الديكة، فتعد أيضاً نذيراً بالموت، حيث يعتقد الناس، أن صياحها ليس صياحا عاديا كصياح الديكة، بل أنها تقول قولاً منثراً بالموت. وهو «يايى يا بصحايى» بمعنى أن تموت في أو يموت أصحابها، وإذا ينصح من يمتلك الدجاجة في داره أن يبادر بذبحها، حتى يتحقق لها الشرط الأول من قولها دون الآخر، ويعد نجحها يكون أهل الدار في ملن من نبوتها لهم.

ويعتقد بعض الناس بإمكان التنقيب بالوفاء في ليلة النصف من شعبان، وذلك بأن يصعد كل فرد إلى سطح بيته في هذه الليلة، ويختار قلباً من الطوب يكون باسمه، ويضعه متصصاً في مكان يعرفه فوق سطح البيت، وعندما يستيقظون في الصباح يصعد كل منهم ليرى حال قلبه، فمن وجد قلبه ما زال متصصاً، فهذا يعنى أنه لن يموت هذا العام. ومن وجد قلبه قد وقع فيهذا نذيراً بموته خلال هذا العام، ويفسرون ذلك بأنه في ليلة النصف من شعبان تنذر الأجل خلال العام، وإن اللوع وجل يرسل للملاك عزرائيل قائمة تضم أسماء من سيقبض أرواحهم طوال العام. وقد لعب للتطعيم ووسائل

وقد يشير هذا التشابه بين الثقافة الشعبية المصرية وثقافات مجتمعات أخرى إلى الاتصال الثقافي بين المجتمعات الإنسانية بشكل عام ومن الجدير بالملاحظة قدرة العقل الجمعي المصري على الصياغة الإسلامية لمعتقداته فنلاحظ أن تفسير عواء الكلب يرجع - كما يرون - لقدرته على رؤية ملاك الموت عزرائيل.

كذلك فإن الحصان الفجرة نفسها على رؤية ملك الموت، لكنه يسلك سلوكاً آخر بأن يبق الأرض بحوافره، ويحدث هرجاً في المكان الذي يقف فيه. كما يسرى بين الناس اعتقاد بأن للحصان والجاموسة سلوكاً يشير إلى نذر أجل صاحبهما أو أحد أهل بيته، وإن اختلف سلوكهما عن سلوك الكلب والحصان، حيث ينبئان بالموت من خلال قيامهما بسلوك يشابه سلوك النساء من أهل البيت الذي تقع فيه الوفاة، فيقال مثلاً هذه الجاموسة «ندابة» أو ذلك الحصان «نداب»، بمعنى أنه يهز رأسه يمينا وشمالاً أثناء وقوفه أو وقوفها، الأمر الذي يشبه تماماً ما تقوم به النساء أثناء طقوس الوفاة والجنائز حيث يصفن أكفهن فوق رؤوسهن ويوطحن رؤوسهن يمينا وشمالاً لدليل الحزن والألم، وغالباً ما ينصح من يقتنى تلك الحيوانات «الندابة» ببيعها، حتى لا تكون نذيراً بموت أحد أفراد البيت.

أما الطيور التي تطير منها المعتقد الشعبي لكونها تنبئ بالموت، فهي البومة والدجاجة التي تؤذن ككازان الديكة. والبومة كنذير بالموت من خلال صوتها وشكلها للزئج، أكثر انتشاراً ليس في الثقافة الشعبية المصرية فحسب بل في كثير من الثقافات؛ حيث تشير إلى ذلك الأستاذة الدكتور علية شكرى في كتابها عن بعض ملامح التغير الاجتماعي والثقافي في الوطن العربي،

وهذا الاستمرار تدعمه وتدعو إليه التنشئة الاجتماعية، وعلى الرغم من هذا الاستمرار، فإن الدراسة الميدانية تظهر أن هناك تفاوتاً في تبني هذه المعتقدات، حيث تبلغ أقصاها عند كبار السن، وخاصة النساء، وتقل حدة هذا الاعتقاد عند صغار السن والمتعلمين، الأمر الذي قد يشير إلى دور التعليم ووسائل الاتصال المختلفة في إحداث بعض التغيرات على الفكر الجمعي المصري....

الاتصال المختلفة دوراً بارزاً في انتشار هذا الاعتقاد واختفاء تلك الممارسة..

ومما سبق يتضح أن هناك استمراراً لكثير من المعتقدات التي تدور حول العلامات التي تنبئ بوقوع الموت، سواء كانت من خلال الأحلام برموزها ودلالاتها المختلفة، أو من خلال الحيوانات والطيور المنفرة بحدوثها



يعتمد هذا اللقال على رسالة للماجستير التي أعدها الكاتب بعنوان «الموت والمأثورات الشعبية: دراسة ميدانية بقرية كفر الاكرم بمحافظة المنوفية للحصول على درجة الماجستير في الفنون الشعبية من المعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون، عام ١٩٩١. وقد أشرف على الرسالة الأستاذ صفوت كمال الأستاذ بالمعهد وخبير الفولكلور، والأستاذة الدكتور عناية شكري، عميد المعهد العالي للفنون الشعبية.



شكوى هندی خليلی امام دالية الارجوان

صَيَّفُوا فِي أَرْحَا وَشَتَّتَتْ فِي غَيْمَةٍ مِنْ دَمِ الْمَذْبَحَةِ
 كَمْ أَنَا طَلِيبٌ مِثْلَ هَذِي اللَّغَةِ
 كَمْ أَنَا طَلِيبٌ مِثْلَ دَالِيَةِ فِي السَّفُوحِ
 فِي مَدَارِجِ حَيٍّ، تُفَاوِزُ عَشْبَ السُّطُوحِ
 كَمْ أَنَا طَلِيبٌ مِثْلَ هَذِي اللَّغَةِ
 لَا تَوْشُوشُ اسْرَارَهَا الرُّعْيِيَّةُ لِلزَّعْفَرَانِ
 خَلْفَهَا نَجْمَةٌ ذَاتُ نَارٍ
 حَيْثُ يَرْكَبُهَا شَاعِرُ الْوَاوَاةِ
 أَوْ يَدِجُّنَهَا سَيِّدُ التَّنَاتَةِ

وأنا راقد في سماء الدخان
أشأغب مسترسلاً رائقاً في دجنة هذا الؤنّ.
أحسب المسألة
من جميع الوجوه، لكى لا أزعلق روى بقاع سحيق
أو أكون ضحية طيبة هذى للقه
حين يركبها شاعر المغمفة:
- أن لم أصافحهم، قال لى ذلك المتبرج بالريش والأقحوان
ثم صافحهم فى هوان اللفه.
- لن أصافحهم يا أبى مثلاً قلتُ قبل الفراق الأخير
لأنى وعدتك قبل الرحيل
أن أكون الخليطى.

أعطنى نرجسَ الماء، أعطيك خففةً أجنحةً من غرام
(لا يساورنى الشك) فى أن هذى التى
(لا يساورها الشك) قد أصبحت كومةً من عظام
فإن طلق وصاح:

خيول الثغور ستحرسُ جمرَكَ هذا الزمان الجديدُ
قيل: بل أنها سوف تهرسُ صممت الحدود
بانتظار الذى سوف يأتى ولكنه ليس يأتى

يا خيول الثغور
إعطني قوة القلب كي أصبر الزمهرير
إعطني قوة الذاكرة
كي أنادي أمراً القيس من قبره في البقيع
حيث أكمل هذا المساء هجائياً للفردق أو لجرير
- صيِّفُوا في أريحا وريِّعْتُ في أنقرة
بانتظار الذي سوف يأتي ولكنه ليس يأتي
لا أنا مع سيدي بخير ولا مع ستي
ولن ترَضَ عنك اليهود!!!
- طرَبْنَ اللوزُ في ساحة الدار، حيث تشعبتُ سورَ الحرم
لم أكن نرجسا فوق شباكها البهلوان
لم أكن رعشة في دم السنبل
لم أكن شوكة في القواء هذا السياج
إنما كنت أصبح كيما أُعلِّقُ خفقة صمتِ العلم
في زمانٍ خداج.
لم أكن في نقوش الخشب
حيث أنقر بعض الزخارف فوق العريش
لم أكن طائراً دون ريش
إنما كنت أرسم تشكيلة كي تتناسب مرثية الأرجوان.

كان قبلي فراغٌ من العشب والماء والنار، غطى

شقوق الجبال

كان قبلي بياضُ نماج الفيوم الثقان

كان قبلي ارتعاشُ العصافير في الثلج،

قد بللُ الماءُ أعشاشها في سكنن الثلوج

كانت الغابة الساحرة

لم تكن بعد هذى الحقول

لم يكن في الحقول عجول

قبل أن أورثَ الأرضَ ملحَ الخطأ:

قمتُ ملكْتُ هذا الغريب

قبرَ زوجته، حيث أشفقت في هدأة الليل

حزنا على لاقطات السنابل بعد الربيع

ثم جاء الشتاء ليمسح أردانها في الصقيع

ثم قلت: اهدئي، هذه الأرض باقية كي يُنْقَر

أطرافها سربُ هذا الدجاج

مرسلًا شعرها كان فوق الجبين

وأنا قوس عاج

ينحنى ليقبل نقش الزجاج.

ها أنا مثل هذا الحصان

أناطح هذا السراب على هامش من جيوش أفولى
- لآنى خليلى.

لم أكن قد قرأت الكتاب
لم يكن فى سماها كتاب
هذه الأرض كانت تُبررُ بالحرفِ
ترسم للأرض لوحات هذا الكتاب
كى تُصدرَ للتلج نار الحروفِ
لفةً تتناسل مثل المصابيح فى أول النطقِ
قامت تُرندحُ أغنية طازجة
بعد هذا أقمنا على شجر الدوح آياتنا،
بل رفعا السماء على بارجة
كى تسافر للعالمين.

سلكم دالية، نَسْفُها من دم الأرجوان القليل
حيث لا تسمع المرحلة
حيث لا تسمع الوردة الذابلة
حيث لم تستمع لصراخى العتيق الخيول
حيث وزعت روى... على السابلة
حيث لا تسمع القافلة

حيث لا يسمع الأراجوز الذي كان تلتاً في حفلة المقصلة.
سالكم دالية الروح، كي أنفخ الروح قبل الوهن
أنا النبطي الذي صاغ هذا الفضاء الرصين
أسافر في لجة البحر كي يهدأ الآخرون
لأشعل جمرًا على رأس بوابة البحر كي يُقبل المتعبون
- صيِّفوا في أريحا وشَتَّيتُ في برزخ من شَجَن
لا أنا سيِّد في الخليل ولا تابع في اليمن.
- صيِّفوا في أريحا وريعتُ في غيمة العشب
حين ارتدت أرجوان الصلاة
كنت أركب مهري الجميل
لأرضعهُ حُطْباً من حليب السباع
صَفَّنتُ على جبل رفض الإنحناء وفتشتُ عنه فضاغ
لم يكن في المدى غير هذا الشَّرَقِرقِ يصفعُ وجه المدى
الوحوش تحاصرني في ثقب الحرْم
وأنا سيد أشعلَ الكائنات ونام.
كنت أمسك عكازتي قرب نهر يسيل على الفائنات
عندما هاجمتني زواحفُ هذا الزمان
كنت أحكي لدالية الأرجوان
أوشوشُها كي تفيق من الورطة النازلة

كنت أقلبُ أقراطها، كي أغيطُ الفجر
أيها البدوى الذى قد توسدَ عشبِ الحرير
تشككتُ لما رأيتَ قماشَ العلم
باهتاً مثل هذا الضجيج الذى لا يهرُ القبور
أين عروَةُ مَخْلَاتهمُ والشعير
إذا نام مهري وناموا على طاولات المدى وأنا
لم أنم
إذا غربوا دونما فَشْكِ أو هدير!!!

لن أصافح تلك الخراف
لن أصافح طاقيةً أو نجوماً تذكرنى بنجيع الدماء
فاعلنُ بنتُ أختِ فعولنُ، لماذا
نفرق بينهما فى الزحاف!!
يا قراصنة البر والبحر، هذى يدي
سأشْلُخها قطعة قطعة دون أن يتبلل سطح غليلي
سأخلع كرمي وعشب نجيلي
إذا صافحتُ قاتلاً أو قتيلاً هوى فى هوى الملك والصولجان.
- صَبِّقُوا فى أريحا وشَتَّتِ فى غيمةٍ من دم المذبحة
قال لى: سوف يقتسمون السماء

سوف يقتسمون الهواء وإن يتركوا الميجنا يا حزين
نحن نسل المذابيح من عهد عاد
فهل تلد النائحات سوى النائحة
قلت: هل يتركون لك الدالية!!!
غُربوا كي يترجم أشعارهم سيدُ السوط في لغة السوطِ
والاقتسام
وأنا قمتُ شرقتُ في الرمل كي أتقن اللغة
النبطية قبل الأفولِ
- لأنى خليلي.

أخيرا بكى صاحبي!

فلسطين

«ضربة جرس»



مدت عنقها إلى غرفة المعيشة فبرز رأسها أمام الباب تتقدمه يداها وهما تلوحان باصبعي حلوى ملونين ارتفعت على إثرها في الجو صرخات وضحكات:

- هلو خالة.. هلو عنونة.. هلو عنان.

ثارت عاصفة في الهباء في شعاع الشمس الذي يقطعه جسدها المتلئ وفي رفعت قبلاات وجلجلت ضحكات ثم سرعان ما هذا كل شيء وعاد الهباء ليسبح بهدوء في لجة الضوء الأزلية.

«عنان» هذا هو اسمها، ابنة عمتي.. تذكره كثيراً عندما تتكلم وكأنها تحدث نفسها.. وتتحرك في مقعدها وهي تجلس وكأنها ستنهض منه في أية لحظة.

قالت لجديتها وهي جدتي في الوقت نفسه:

- بالله يا عنان.. ما اسم الدواء؟

قالت لها جدتي:

كورتيزون؟

قالت «عنان»:

.. لا.. لا.. هذا اعرفه.. بالله يا عنان ما اسم الدواء؟

تذكرى.. تذكرى.

ذكرت لها جدتي اسماً لدواء آخر ولكن «عنان» نفت أن يكون هو الدواء الذى أوصته عليه أمها ثم ضمت كفيها إلى بعضهما حتى تلامست أطراف أصابعها وراحت تنقر بقدميها الأرض وعندما عجزت عن تذكر الاسم قالت لنفسها.

- عجزت يا عنونه! عجزت!

ثم انطلقت من مكانها كالسهم لتسحب ستارة النافذة وتعد لنفسها كوباً من الشاي.

- من يريد شاياً؟

قالتها ومضت إلى المطبخ دون أن تسمع الجواب.. فتحت باب الثلاجة وأخرجت منها قطعة كيك أكلتها ثم رمت الفتات إلى حوض السمك.. نظرت إليها جدتها بانسراح وقالت والدتها بصوت خفيض:

- تماماً مثل والدها.

كان إذا دخل المنزل بعث فيه الحياة وأشعل فيه الضحك والمرح والحركة.. مسكين لم يمهله الربو كثيراً.. كان لعبة نارية أومضت لوهلة قصيرة في السماء ثم ما لبثت أن انطلقت وتلاشت إلى الأبد.

نادت على «أشجان» كي تساعد في إعداد العشاء واجتمعنا نحن الأربعة أنا وعمتى وابتيتها عنان وأشجان في المطبخ نتخذ أماكننا على المواقع بأكية معروفة سلفاً وماهى دقائق حتى فاحت من المطبخ روائح السمن الحار واللحم المشوى والبطاطا المقلية.. دب في الجدة نشاط مفاجئ تحت تأثير رائحة الطعام القوية وارتفع حماس حديثها مع زوجي عنان وأشجان في غرفة المعيشة وهو الأمر الذى لا يحدث مع الجدة إلا عندما يقترب موعد الطعام.. تدمرت «عنان» من رائحة الدهن لأنه يفسد عطرها ثم التفتت

إلى «أشجان» وقالت:

قولى لى يا أشجان بروفيلى الأيمن أجمل أم بروفيلى الأيسر؟

زجرتها والدتها التى هى عمى قائلة:

- لقد كبرت. كفى عن الانشغال بنفسك وفكرى فى طفل تنشغلين به.

ولكنها استمرت فى حديثها وكأنها لم تسمع ما قالت أمها. قالت وهى تكشف ظهرها أمام أشجان :

- انظرى إلى الدمامل.

ففغرت ابنة أشجان فمها وهى تنظر إلى المؤخرة اللحمية البيضاء التى تشبه خوخة كبيرة.

قالت لها أشجان:

- ليس أمام الطفلة.

فقالت:

- دعها .. لا تعقديها.

ثم جلست على كرسي فى المطبخ وأخرجت المرأة واصبع أحمر شفاه ففغرت ابنة أشجان فمها للمرة الثانية وهى تراقب خالتها كيف تطفى شفتيها باللون الوردي. فى نفس الوقت خلعت الخالة حذاها المقفول ودفعته بعيداً عنها وراحت تحرك أصابع قدميها إلى الأعلى والأسفل وهى تريد جملتها المعتادة:

- الزواج كفر.

قلت لنفسى:

«بعد قليل ستنثر العطر خلف أذنيها وتحت إبطيها وسترش على وعلى الباقيين بعضاً منه وستمضى إلى غرفة المعيشة لتشمل جدتها، التى هى جدتى فى الوقت نفسه، بهذه الحملة العطرية المفاجئة»

صاحت الجدة:

- هذا يكفي.

ولكن «عنان» واصلت وضع العطر على وشاح الجدة وملابسها وقبل أن تعيد القنينة إلى الحقيبة
نفحت الطفلة رشة أخيرة جعلتها تبتسم بخجل.

قلت لنفسى:

«فى مثل هذا الوقت من كل يوم أرى السجادة غارقة فى بحر الظلمة وجدتى على سريرها تستمع إلى
راديو صغير تحمله قرب أذنها.

- هل أشعل الضوء يا جدتى؟

- أنه يتعب عيني.

- جدتى قد أذن المغرب.

- حقاً كم الساعة الآن؟

- الخامسة والنصف.

- هل تغذينا؟

- نعم يا جدتى.

أما عمى فتجلس قرب النافذة ترقب السيارات وهى تمر مسرعة على الخط السريع المؤدى إلى مركز
المدينة فاشعر بها وحيدة حزينة مثل لافئة مهملة على طريق خارجى وعندما تاتى الأصوات خافتة من
الرصيف الذى تحت النافذة تعمل وهى تختلط مع ضجيج السيارات البعيدة على تأكيد وحشة البيت بدلاً
من تبديدها.»

قالت «عنان»:

- قنينة الصاص فى هذا البيت سر عسكرى. أين هى؟

قلت لها:

- فى الدرج العلوى.

لماذا تغيرون مكانها فى كل مرة.

- لم نغير مكانها ولا أحد قد استعملها منذ جئتم فى الأسبوع الماضى.

ضحكت أمها التى هى عمى وأشرق وجهها بالحرمة.. وقالت:

- لا أحد يستعملها غيرك.

قالت «عنان» وهى تسكب كمية كبيرة من الصاص فوق صحن بطاطا مقلىة:

- أنا المفخرة الوحيدة فى هذه العائلة.

ثم راحت تلتهم بعضاً من شرائح البطاطا وتتذوقها بإعجاب.. فكرت مع نفسها أن الله كلما أراد أن يبعث الحياة فى هذا البيت المغفر أرسل لعمى ابنتها الضاجة هذه لكى تثير ذوابع من البهجة حول اتعس الأشياء وأنفها... مددت يدي لالتقط صحن البطاطا من «عنان» وأحملة إلى غرفة المعيشة فأعطتني إياه وهى تحاول ارتداء حذاءها المخلوع متحيلة عليه لكى يدخل فى قدميها دون أن تضطر إلى استعمال يديها.. وكانت لا تزال تشاكس الجميع بمحاولتها تلك عندما خيَّمت فى لحظة واحدة، هى اللحظة التى رفعت نظري فيها من الحذاء إلى النافذة، سحابة من الرنين شلت حركة المنزل وأدارت روس النساء الخمس داخله باتجاه النوافذ القريبة وكان رنين الجرس الذى انطلق فجأة قد أعلن بدء دقيقة حداد فى قاعة كانت ضاجة باللغط قبل قليل.

نفضت «أشجان» يديها من وضع الأطباق على المائدة ونهبت لكى تفتح الباب تلاحقها ابنتها

الصغيرة كالنذابة وتعلقت عينا «عنان» بالباب الرئيسى عبر النافذة وهى تقول بصوت خافت:

- من يقرع الباب الآن؟

وبدت الجدة وقد انطفا حماسها للحديث فجأة وكأنها لم تعد تسمع شيئاً مما يدور حولها، وأن السؤال الذى ظل معلقاً بدون جواب شاف لسنوات طويلة قد داهمها للتو بعد نظرة خلفتها إلى الصورة المعلقة على جدار غرفة المعيشة.

ولم يعد بمقدور أحد الآن إزاء بيبب القلق الزاحف إلا أن يلبث ساكناً.. مترقباً.. مشربياً.. بانتظار ماسيحدث.. أما الأم التى لم تستطيع حبس أنفاسها أكثر من ذلك فاطلقت أمة قصيرة وقالت بصوت مرتجف:

- ها.. من ؟

قالت الصغيرة وهى تحاول أن تسبق أمها الى الداخل:

- إنه أحمد.. لقد سقطت كرته عندنا.

ثم أغلقت الباب خلفها..... فترجّع صداها باباً بعد باب بعد باب.. وكل باب تنفلق تترك خلفها وجوه نساء واجمات يرهفن السمع إلى ذكريات بعيدة ومتقطعة لا يسمعه أحد سواهن... لقد أصبح مؤكداً أن شيئاً ما فى تلك الأرواح اللائبة قد انطفا فجأة لتحل محله سحابة ثقيلة من الحزن خلفتها على حين غفلة ضرية جرس ليس إلا.

عبد المنعم تليمة



أما هذا الفن الضائع فهو تحقيق نصوص التراث، في كل تجلياته وحقوقه، ونشرها. وهذا العمل أساس أول ممكن لكل درس، كي يستقيم نهجه وتصح نتائجه، وأما ضياع هذا الفن، فلأننا - مؤسسات رسمية وجامعات وجمعيات أهلية - لم نرسم له حتى يوم الناس هذا خطاً، ولم نمنح له خطة، ولم نؤم له جهة مسئولة تقوم على امره، ولم نضع له ميزانية تعمل مشروعاته. لقد تركين الأمر للجهل العشوائية والعمل التطوعي الذي ينهض على مبادرات الأحماد والأفراد من أهل العلم. وإننا لنجد مئات من طلاب الدراسات العليا وشباب الدارسين يشتغلون بالتحقيق أو يضعونه جزءاً من بحثهم الأكاديمي، لكننا لن نجد مؤسسة علمية مسئولة عن تنظيم عملهم ورعاية بحثهم، وإن نجد معهداً علمياً يقوم عليه أهل هذا الفن يقدرون أصوله ويقائقه والجديد من طرائقه وينهضون بتدريب الآتين من أجياله. إنما إنتهى الأمر كله إلى قلة من الشيوخ وعوًا حاجات النهضة وغاياتها فندبوا أنفسهم للجهاد في هذا الميدان، ونذروا جهودهم له، ووقفوا حيواتهم عليه. ترى الرجل منهم يصبر مع نص السنوات ذوات العدد، ويتفق في طلب مخطوطة ما يملك من مال وجهد ووقت، ويضحي الأيام والليالي في جلاء معنى أو تحديد تاريخ أو نسبة قول إلى قائل، ويعطى لمن يقصده من طلاب العلم وشذاته، ثم لا يطلب شيئاً، فكلمهم يقوم بأمر نفسه ومن يعمل من باب آخر غير باب التحقيق. من هذه القلة العالمة المجاهدة، شيخنا إبراهيم الإبياري (١٩٠٠ - ١٩٩٤) الذي رحل راضياً مرضياً، إلى جوار ربه أوائل الشهر الماضي.

الفن الضائع

مونية نورية في إبراهيم الإبياري

الإسلامية الأصيلة: علوم الرجال والتراجم والسير والتاريخ - قد اصطالحوا على سبيل قومية في التعامل مع النص - المتن - لفحص الرواية والإسناد، وبيان ما يلحقهما من صحة وسلامة أروغضف ووهن وتحديد دواعي قبول ما يقبل ورفض ما يرفض. ولقد اجتمعت هذه السبل القومية التي اصطلحها علماء الحديث واصطلحوا عليها فيما سمي في دوائرهم بقواعد الجرح والتعديل، وغايتها أن يبرر الحدث لعله مع المتن حظه من الإجابة وحقه من الإحسان. ولقد اعتدى شيوخنا من علماء التحقيق في العصر الحديث بذلك الموروث العلمي الباقي: فتوخوا - في تحقيق نص - أن يجمعوا كل نسخة من أركان العالم الأربعة. ولا يعرف النشر إلا من يكابده، إذ من المعلوم أن كثيراً من كتب تراثنا تتعدد نسخه حتى لا تكاد مكتبة عامة أو خاصة في أرجاء الأرض تخلو من واحدة من نسخ كتب عربية إسلامية بأعيانها. ويتبع الوقوع على نسخ النص وصفها.

وإلى وصف النسخة قوام، ينتظم تحديد تاريخ كتابتها، ونوع الخط الذي كتبت به، وعدد أوراقها وسطورها، كما ينتظم ما لحق بها من عيون كالحرم وضياع أجزاء من المکتوب وغموض أجزاء أخرى... الخ. يتبع ذلك الموازنة بين النسخ المختلفة للنص وبيان الروايات المختلفة له. ويفضي كل هذا إفضاءً إلى تعيين مراتب لنسخ النص الواحد. فالمرتبة الأولى للنسخة التي كتبها المؤلف بنفسه، والمرتبة الثانية للنسخة التي أملاها المؤلف على مريديه وطلاب علمه أو التي قرأها أو قرئت عليه فأجازها، والمرتبة الثالثة للنسخة التي كتبها الناسخ نقلاً عن واحدة من تلك التي وصفناها في المرتبتين الأولىين. كل ذلك يسهل على المحقق عمله، فيعينه على تحديد النسخة

لنزن عمل الإيباري بموازين أصحاب هذا الفن، فإننا نقف عند هذه القلة من شيوخ العلم المصريين الذين بينهم ووقف في صفهم وحمل عبء المسئولية معهم. وإننا لنعرف فضل أساتذتنا من علماء العراق والشام والمغرب ونقدر قهرهم ونذكر مكانهم ومنزلتهم. بيد أن هذا الفن يؤخذ من قريب، بالاتصال المباشر والمعاصرة والمشافهة و أفراد التمرين والتدريب. فكان سبيلنا إلى هذا الفن الأخذ المباشر عن شيوخنا المصريين، نظرنا في أعمالهم على مكث وتعلمنا نهجهم على مهل، فكنا نعمل تحت أمينهم اليقظة، وكنا نجود ونحن يتوجيههم العالم الرشيد. سأسمى هذه القلة من شيوخنا المصريين الذين انتهت إليهم إمامة الفن بالمشرة القمنية: الإخوان شاكى، أحمد محمد شاكى رحمه الله ومحمود محمد شاكى حفظه الله، والسيد أحمد صقر، ومحمد على النجاشي، وعائشة عبد الرحمن (بنت الشاطي)، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد السلام محمد هارون، وشوقي ضيف، ومصطفى السقا وإبراهيم الإيباري.

شادت هذه المدرسة - هؤلاء المقدمون العشرة ومريدهم من المجتهدين - مناهج لهذا الفن وطرائق وأصولاً. امتلكوا هذه المناهج والطرائق والأصول، بعد إذ سلكوا دروب أسلافهم من العلماء العرب الأقدمين وأحياناً نظروهم ونهجوهم وألفوا لفهم.

كان العلماء الذين جمعوا النصوص الموروثة ودونوها - القرن الهجري الثاني وماتلاه - قد وضعوا قواعد صارمة للضبط ورسومياً حازمة للإسناد. وكان علماء الحديث، وعلمهم أصل طائفة من العلوم العربية

(الأم) وهي الأصل الذي سيكون مدارُ التحقيق عليه، وعلى تصديد النسخ الثمانية التي قد تسمى بعض الدقائق الغامضة في النص أو المفقودة منه. ويعد خدمة النسخة الأم بالشروح والتعليقات وتوثيق الأقوال والأشعار والنقل وردها إلى مظاهرها وإسنادها إلى اصحابها... إلخ، تأتي مرحلة تهئية النص للنشر، وهي مرحلة استفاد فيها شيوخنا من الطرائق الحديثة في الفهرسة والتحليل والتجويب والتعريف والتأريخ للأفكار وهنا تراهم يقدمون للنص بما يحدد موضوعه ومنزلته من تاريخ التأليف في بابيه ويترجمون مؤلفه بما يحدد منزلة كتابه من مجمل عمله، ويميزون للنص أبواباً وفصولاً وفقرات، ويضعون له الفهارس العامة والتحليلية والموضوعية للأفكار والآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأعلام والأشعار والأمثال والبلدان والأماكن... إلخ. وقد أراد بعض شيوخنا أن يتم فضله، بأن يترك فينا عملاً قائماً برأسه يصف خبراته في تحقيق النصوص المؤرثة ونشرها، ويحدد استخلاصاته ونتائجها، ويبين رسوم هذا الفن الجليل وقواعده، وكان عبد السلام محمد هارون قد اتصل بهذا الميدان مبكراً حتى صار واحداً من عمده. بدأ بالأدب فحقق رسائل الجاحظ، وحيوانه، وبيانه وتبيينه، وشرح حماسة أبي تمام، ثم وقف عند الأسماء اللغوية فحقق مجالس ثعلب، ومعجم مقاييس اللغة، وكتاب سيبويه، وشارك إخوانه في تحقيق الموسوعات الأدبية واللغوية من أغاني الأصفهاني إلى تهذيب اللغة للأزهري إلى غيرهما. وأراد هارون أن يهدي إلينا خلاصات خبرته، فترك فينا أول كتاب وضع في العربية في هذا الفن (تحقيق النصوص ونشرها: سنة ١٩٥٤م). وكان شوقي ضيف قد صرف قفلة عزيزة من

جهده الأكاديمي المبارك إلى التحقيق، فنشر نقاط العروس لابن حزم، والرد على النحاة لابن مضاء القرطبي، وشارك في نشر قسم شعراء مصر من خريدة القصر وجريدة أهل العصر للعلامة الأصفهاني. وأراد شوقي ضيف، حفظه الله، أن يهدي إلينا خبرته الغالية في هذا الحقل، فترك فينا حديثه الوافي عن شروط التحقيق وطرائقه في كتاب (البحث الأدبي). وكانت عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) قد بدأت جهدها الأكاديمي بتحقيقها الفريد لرسالة الغفران للمعري ورسالة ابن القارح، ثم نشرت بعد ذلك مقدمة ابن الصلاح. ثم أهدت الشيخة الجليلة، حفظها الله، إلينا خبرتها في كتابها (مقدمة في المنهج).

والحق أن أعمال هؤلاء الشيوخ العشرة المقدمين، هي بذاتها مدارس كاملة، يقع فيها من يطلب على الهداية والتوجيه ستخلص منها الرسم والقاعدة والمنهج. ولانزال نعد تحقيق الشيخ أحمد شاكر لكتاب الإمام الشافعي (الرسالة)، وتحقيق الشيخ محمود شاكر لتفسير الطبري، نموذجين نحتذيهما إذا أردنا تحصيل شيء في هذا الباب.

وكان شيخنا إبراهيم الإيباري، رحمه الله، في القلب من هذه الحركة ذات العمق التأسيسي المؤثر في نهضتنا الحديثة بعامه، ونهضتنا الفكرية والعلمية والأدبية بخاصة. أقام - مع إخوانه - البنين، وشيد المدرسة، وعين الرسوم والمبادئ والمناهج، وحدد التوجه، وأنجز الأعمال.

ولد في مفتتح هذا القرن العشرين (١٩٠٠) لأسرة طيبة ميسورة يعلما، عرف عدد من أبنائها بالفضل والعلم وإنشاء شيء من الأدب والشعر. وأنفق سنوات

من طفولته في الكتاب حيث ألم بالقراءة والكتابة والحساب وحفظ القرآن الكريم. ثم انتظم في التعليم الديني حتى تخرج في مدرسة دار العلوم سنة ١٩٢٩م.. وقد اتصل منذ يفاعته .شأنه في ذلك شأن كل أئمة النهضة - بضروب مختلفة من العمل الثقافي؛ فأنشأ طائفة من الأزجال، ثم مال كتابة الشعر بالفصحى على مذهب جميل، وله في ذلك بعض المدائح والمراثي في مناسبات مختلفة، وله غزليات بطريقة (جودي) بلحظك ساعة...). ثم أنشأ القصة - قصيرة وطويلة - ونشر أعماله القصصية في البلاغ اليهودي، والسياسة الأسبوعية، والمقتطف الشهري، وكان يعود إلى إنشاء الشعر والقصة بين الحين والآخر. وشغل الإبياري وظائف عامة كثيرة، كلها تعليمي ثقافي، فعمل أستاذاً لعلوم العربية وأدائها - في المدارس العامة وفي معهد الدراسات الإسلامية بمديرد وفي كلية الآسن - وعمل في الإشراف والتوجيه الثقافي، فكان مسؤولاً عن إدارة إحياء التراث بوزارة التعليم ثم كان مستشاراً لوزارة الثقافة. بيد أن التحقيق قد غلب على عمله غلبة قوية، وقد بدأ عمله في هذا الميدان منذ التحق بالقسم الأدبي بدار الكتب - وكان مركزاً بالغ الأهمية من مراكز تحقيق التراث - سنة ١٩٢٦م قبل تخرجه في دار العلوم بثلاث سنوات.

وقد عاش الإبياري عمره المديد في التحقيق، انقطع له، ووقف جهده عليه. كان يعيش في رعاية أخته (عزيزة)، عاش معها ستين عاماً، ثم تزوج في هذه السن العالية من السيدة (معدوحة). وقد بسط الإبياري لنا حقائق حياته في الجزء الأول من سيرته الذاتية (مع الأيام) التي استلهمها من سيرة طه حسين الجهرية

(الأيام)، وكان الإبياري يتوى أن يكمل سيرته في ثلاثة أجزاء. هذا عن سيرته، أما عن رسالته فإن لها القول هاهنا ترك إبراهيم الإبياري خمسين كتاباً مترجماً ومؤلّفاً وخمسين كتاباً محققاً. ونقف عند عملين محققين من أعماله، يفصحان عن وجهته وجهده. وقصته مع العمل الأول، كتاب الأغاني للأصفهاني، قديمة استغرقت من عمره أربعة عقود بدأت منذ التحق صدر حياته العملية بالقسم الأدبي بدار الكتب المصرية فشارك في تحقيق الأجزاء السابع والثامن والتاسع، ثم توقف العمل. وعلى الرغم من هذا التوقف فإن صلته بالأغاني لم تنقطع يوماً، فكان دائم النظر فيه، دائم العمل في دقائقه وحقائقه، يجمع بطاقاته ويرتب أوراقه ويصنف موارده. وبعد سنوات طويلة دعتـه «دار الشعب» إلى النهوض وحده باستكمال تحقيق الكتاب، فتوفر على العمل حتى أنجزه، من الجزء الرابع عشر إلى الجزء المثلثلاثين. وصاغ خطة لوضع فهرس شاملة مفصلة في أجزاء أربعة. وهنا كانت له استدركات ونقذات على جداول المستشرق الإيطالي جويدي، أغناطيوس (١٨٤٤ - ١٩٣٥م) لكتاب الأغاني التي ضمنها فهرس للشعراء والقوافي والأعلام والأساكن، ونشرها بليسدن سنة ١٨٩٥م. والعمل الثاني هو سيرة النبي عليه السلام، لابن هشام عن ابن اسحق. ومعلوم أن علماء المسلمين قد اهتموا اهتماماً ظاهراً منذ صدر الإسلام بنسب النبي وحياته ومغازيه. وتبدى هذا الاهتمام في روايات وأخبار وأحاديث متناثرة تتصل بالنبي، لكنها لا تتنظم في عقد واحد. وكان على رأس أصحاب هذا الاهتمام ابن عباس المتوفى سنة ٦٨هـ، وأبان بن عثمان بن عفان المتوفى سنة ١٠٥هـ. ثم تبدى هذا الاهتمام في تأليف ومصنفات،

شلبى: مصطفى البابى الحلبي، سنة ١٩٥٥م - أقرب إلى الاستفادة من السهيلي، كما أنها من أدق الطباعات والنشرات في الموازنة بين الراجح والمرجوح من الروايات والأخبار، وفي تخريج الأحاديث، ونقد الأشعار، خاصة تلك التي يتبدى فيها الفساد أو الوضع.

كانت مكتبة إبراهيم الإبياري معرضاً فريداً للعلم العربي الإسلامي، في كل حقوله، وفي كل عصوره أقول (كانت) لأن دولة عربية شقيقة اشترتها منذ شهور سنة. لست أدري ما أقول لكنني أعلم أن الأخوة الذين يقومون على أمر المكتبة في تلك الدولة الشقيقة، مثقفون مخلصون، يفهمون ويقدرين، وهم - يقيناً - مستعدون: هل تتقدم الدولة المصرية لاستعادة المكتبة؟ هل تتقدم جامعة مصرية لشرائها؟. ربما وجد هذا الكلام انشاً واعية.

بدأها ابن شهاب الزهري المتوفى سنة ١٢٤هـ الذي وضع كتاباً في المغازي . وتطور التأليف في هذا الباب لدى محمد بن عمر الواقدي المتوفى سنة ٢٠٧هـ الذي وضع كتابه الجيهري (المغازي). أما محمد بن اسحق المتوفى سنة ١٥١هـ فيقال له شيخ أصحاح السيرة، فهو الذي وضع سيرة كاملة ذات نسق ونظام، وقد انتهى عمله إلى أبي محمد عبد الملك بن هشام الذي حذف منه وأضاف إليه وعدل من نسقه ونظامه، فكانت السيرة التي بين أيدي الناس الآن. ولهذه السيرة النبوية في العصر الحديث طبعات ونشرات جمة، لعل أقدمها ما أخرجه الألمانى ويستنفلد (١٨٠٨ - ١٨٩٩م) سنة ١٨٦٢م، معتمداً على مخطوطة (الروض الأنف) للسهيلي الذي أخذها عن شيفه أبي بكر بن العربي. والحق أن تحقيق الإبياري - مع زميليه مصطفى السقا وعبد الحفيظ



مسافر خائه

أنت توغل في الظلُّ يا سيدي

وأنا

كنت مستوحشاً

كالمسامير في خشب الباب

ماذا دهاكُ

أنت تفتتح الآن صرّة الوانك الغامضة

فلماذا إذن

كلما اقترب اللون من حافة القلب

صرت سواك!

ما الذي فزعكُ

هل رأيت نَمى بين الوانك الآن

ام قد رايت دمك

أنت تجلس في الظل
مكتسباً برودة

من زخارف ضوء
تتمنمها المشرييات

تانس بالداخلين إلى اللون
والهاريين من اللون
كنت أراك

(في الفضاء الذي ينحنى في الظلال
على هيئة امرأة)

جالساً كإله من الشرق
ينحل في عتمة الضوء

حشداً من الناس
يختلجون قليلاً

ولكنهم يهربون إذا ما تنبّهت
يختبئون بهيئاتهم في الرسوم
ولا يتبقى سواك

ليس لي أن أربط فوق يديك
أنت تعرف

أَنْ الْوَجْهَ الَّتِي تَصْرُخُ الْآنَ فِي الْكَاسِ
يَقْطَعُهَا اللَّوْنُ
تَعْرِفُ أَنَّكَ تَعْمَضِي بِعِيدٍ
وَتَقْفَرُ فَوْقَ حَصَانِيٍّ

خُذْ صِرَّةَ اللَّوْنِ وَافْتَتِحِ الْآنَ وَقْتُكَ
كُنْ
إِنْتِشِلْ هَذِهِ الْأَعْيُنَ الشَّاخِصَاتِ
بِسُنَّارَةِ الْحَلَمِ
أَوْ
فَالْتَقِطِ بِالْأَصَابِعِ
هَذِي الْوَجْهَ مِنَ التَّلْجِ وَالنَّارِ
كُنْ

أَنْتِ تَوَغَّلِ فِي اللَّوْتِ يَا سَيِّدِي
وَأَنَا
كُنْتُ مَسْتَوْحِشًا
كَالْمَسَامِيرِ فِي خَشَبِ الْبَابِ
أَنْظُرِ مِنْ مَجْبَسِي
وَأَرَاكَ

عنوان هذا البحث ينطوي على تناقض. فكيف يمكن أن يكون ثمة تنوير وأن يكون بالسلب؟ بيد أن صياغة السؤال، على هذا النحو، تسم التناقض بأنه تناقض صوري وليس تناقضاً جدياً. ومعنى ذلك أن التنوير هو بالضرورة بالإيجاب. وإذا كان بالسلب فليس ثمة تنوير، وبذلك ينتفى التناقض.



وما حدث في مصر دليل على ما نذهب إليه من أن ليس ثمة تنوير. وتفصيل هذا الدليل في حاجة إلى تحديد ماذا نعني بالتنوير. ونحن نعني بالتنوير ماغناه كانظ في مقاله المشهور: «جواب عن سؤال: ما التنوير؟» وجوابه يمكن اختزاله في عبارته القائلة «كن جريئاً في أعمال عقلك». والجرأة تعني - في ضوء مقاله - ألا سلطان على العقل إلا العقل. وقد يلزم عن هذا المعنى سؤال عن مكانة التراث في ضوء سلطان العقل.

* التنوير بالسلب *

وتمهيداً للجواب عن هذا السؤال أطرح ملاحظة وردت في رسالة الأديب الفرنسي أندريه جيد إلى معرب كتابه «الباب الضيق». وقد جاء هذا التعريب بناء على اقتراح طه حسين. قال جيد «يدهشني اقتراحك ترجمة كتيبى إلى لفتكى؟ إلى أى قارىء يمكن أن تساق؟ وإى الرغبات يمكن أن تلبى؟ ذلك أن واحدة الخصائص الجوهرية في العالم المسلم، فيما بدا لي، أنه وهو الإنسانى الروح يحمل من الأجوبة أكثر مما يثير من أسئلة. اصخطعوا؟ هذا ممكن». والجدير بالتنوير، ها هنا، أن الكتاب لم يُترجم وإنما عُرِبَ. والتعريب يعنى حذف فقرات. وكان رد طه حسين «سيدى لم تخطئ أنت وإنما دُعيت إلى الخطأ»^(١).

والسؤال إذن:

هل كان طه حسين محقاً في هذا الرد؟

لقد أصدر طه حسين كتابه «في الشعر الجاهلي»

* التي هذا البحث في ندوة حركة التنوير في مصر في القرن التاسع عشر والعشرين. * ٧ أبريل ١٩٩٤. المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة

عام ١٩٢٦، أي قبل تعريب كتاب جيد بعشرين عاماً. يقول في التمهيد لكتابه «إن نتائج هذا البحث سترضى هذه القلة القليلة من المستنيرين»^(١).

إن هذا التوقع من طه حسين مردود إلى منهج بحثه وهو «المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكاكارت للبحث عن حقائق الأشياء في أول العصر الحديث. والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلواً تاماً. والناس جميعاً يعلمون أن هذا المنهج الذي سخط عليه انصار القديم في الدين والفلسفة يوم ظهر قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثراً، وأنه قد جدد العلم والفلسفة تجديدًا، وأنه قد غير مذاهب الأدياء، في أديهم والفنانين في فنونهم، وأنه هو الطابع الذي يمتاز به هذا العصر الحديث»^(٢).

ويبدو أن طه حسين كان محقاً في توقعه فإثر صدور الكتاب، وصلت إلى النيابة عدة بلاغات من بعض علماء الأزهر وألف طلبة الأزهر مظاهرة وتوجهوا إلى سعد زغلول وقال أحدهم «نعلن إليك يا مولاي أننا كما اتخذك المصريين سلاحاً يهاربون به المفتصبين فستخذك سلاحاً نحارب به للملحين»^(٣). ومعنى هذه العبارة أن إعمال المنهج الديكارتي في نقد التراث مرادف للإلحاد، ومن ثم فإن تجنب الإلزام يلزم عنه تجنب النقد، وتجنب النقد يلزم منه تجنب التنوير لأن النقد يعني البحث عن جذور ألهم، ومهمة التنوير: اجتثاث هذه الجذور. ومعنى هذه العبارة أيضاً أن ملاحظة جيد لا زالت مشروعة لأن النتائج التي انتهى إليها طه حسين في كتابه «في الشعر الجاهلي» والتي تسببت في

تقديمه إلى المحاكمة والتي كانت تستند إلى إعمال المنهج الديكارتي تدلل على رفض النقد، ومن ثم على رفض التنوير.

والسؤال إذن:

لماذا هذا الرفض؟

هل هو مردود إلى رفض ما هو وارد من الغرب أم إلى التباين بين عقلية غربية وعقلية ليست غربية؟

ورد في مقدمة شفيق غريال للقسم الأول من الجزء الثاني لكتاب فيشر عن «تاريخ أوربوا» المترجم إلى العربية «أن لكل جزء من أجزاء تاريخ فيشر صعوباته الخاصة من حيث الترجمة. ولكن الأجزاء كلها تشارك في صعوبة واحدة عامة، وهي ضرورة التعبير عن المعاني التاريخية باللغة العربية لجمهرة من القارئ لا بد لهم من بذل مجهود ضاحٍ لإدراك علم من المعاني لا تحيط بهم تجاربهم ولا يمكنهم أن يتصلوا به إلا عن طريق التصور وطريق التقريب بينه وبين العالم الذي يعيشون فيه». ثم يستطرد قائلاً «بالنسبة إلى الجزء الخاص بالعصور الوسطى الأوروبية وحضارتها المسيحية الغربية أنه يصعب التعبير عن الفكرة الإقطاعية وفكرة السلطان الديني والسلطان المدني، والصعوبة، هنا، مردودة إلى الشبه الظاهر الذي يخدم»^(٤).

يبين من هذا النص أن ثمة عقليتين: عقلية غربية وعقلية ليست غربية. وعبارة «الشبه الظاهر الذي يخدم» الواردة في هذا النص تدلل على هذه التسمية الثنائية. ويبدو أن رفاة كان سابقاً على شفيق غريال في وعيه بـ «الشبه الظاهر الذي يخدم» في كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز». يقول إنه قرأ

إلى هذا البيت الذى يتحاشى ذكر الآلهة فى صيغة الجمع:

باسم ربى والسادة والأعيان

وترنمت شجوة بالحصان

ومن هنا نفهم ما يعنيه رفاعة بقوله عن ترجمة هذه القصيدة «وأخرجتها من ظلمات الكفر إلى نور الإسلام»^(١٠). وفى حديثه عن الوطن يشير إلى أن حب الوطن من الإيمان. وينظم منظومة وطنية يردد فيها «حب الأوطان من الإيمان». تبدأ المنظومة هكذا:

هيا نتحالف يا إخوان
باكيد العهد وبالإيمان
أن نبذل صدقاً للأوطان
للحرب هلموا يا شجعان
حب الأوطان من الإيمان

ويتروى البيت الأخير بعد كل رباعية^(١١). ولهذا فالأخوة الوطنية موازية للأخوة الدينية. وجميع ما يجب على المسلم لأخيه المسلم يجب على أعضاء الوطن من حقوق بعضهم على بعض^(١٢). . بمعنى ذلك أن رفاعة يقف ضد نظرية «العقد الاجتماعي» عند روسو، والتى تنشذ تأسيس مجتمع مدنى ينتقى منه الأساس الدينى باعتبار أن المجتمع من صنع الإنسان وليس من صنع الله، وقوانينه هى أيضاً كذلك.

والجدير بالتذويه أن نظرية العقد الاجتماعي التى تبناها الشيخ على عبد الرزاق وأفصحت به إلى إنكار «الخلافة» كانت السبب فى مصادرة كتابه «الإسلام وأصول الحكم». ومحامته وفصله من وظيفته. يقول بصدد حديثه عن الخلافة أن للمسلمين فى ذلك مذهبين:

روح الشرائع لمونتسكيو، وعقد التائمس والاجتماع الإنسانى لروسو، ومعجم الفلسفة للخواجة ولتير (فولتير)، وكتب فلسفة فنتلياك (كوندياك)^(١٣)، وترجم اثنى عشر كتاباً أو شذرة لمكرى التوير، ومع ذلك وضع شرطاً لقراءة هذه الكتب الفلسفية وهو التمكن من الكتاب والسنة لأن هذه «محشوة بكثير من البدع... فحينئذ يجب على من أراد الخوض فى لغة الفرنساوية المشتعلة على شئ من الفلسفة أن يتمكن من الكتاب والسنة حتى لا يفتر بذلك ولا يفتر عن اعتقاده وإلا ضاع يقينه»^(١٤) لأن «أهل باريس لهم فى العلوم الحكيمية حشوات ضلالية مخالفة لسانثر الكتب السماوية، ويقيمون على ذلك أدلة يفسر على الإنسان ردها»^(١٥).

والجدير بالتذويه أن مخطوط كتاب «تخليص الإبريز» كانت به فقرات حذفها رفاعة عند نشر الكتاب. من هذه الفقرات فقرة تتحدث عن «إثبات علماء الإنترنج لدوران الأرض حول الشمس. وكان مكانها بالمقالة السادسة فى آخر التعريف بالجغرافية الفلكية. وعندما تحدث عن الحشوات الضلالية المخالفة للكتب السماوية المتضمنة فى علوم أهل باريس حذف بابيتها وهى «كالمقول بدوران الأرض ونحوه». كما حذف كلمة «كفكرة» التى كان يستعملها مراراً مرانفة لكلمة «نصارى» فى قوله ثم إن بلاد أوروبا أغلبها نصارى أو كفرة». وفى تقديمه للدكتور الفرنسى يقول «فلنذكره لك لتعرف كيف قد حكمت عقول الكفرة بأن العدل والإنصاف من أسباب تعمير الممالك وراحة العباد»^(١٦). وفى ترجمة الشعر كان ينتهى إلى إنشاء نص عربى مستقل يوازى النص الفرنسى الأصلى فتحولت العبارة التالية:

J'ai chanté les dieux, les rois, les héros, la beauté

المذهب الأول أن الخليفة يستمد سلطانه من سلطان الله تعالى وقوته من قوته. ذلك رأى نجد روحه سارية بين عامة العلماء وعامة المسلمين أيضاً. وكل كلماتهم عن الخلافة ومباحثهم تنحصر تلك النحو. وتشير إلى هذه العقيدة ... كذلك شاع هذا الرأي وتحدث به العلماء والشعراء منذ القرون الأولى فتراهم يذعنون دائماً إلى أن الله جل شأنه هو الذى يختار الخليفة ... وجملة القول إن استمداد الخليفة لسلطانه من الله تعالى مذهب جار على الألسنة. فاش بين المسلمين.

وهناك مذهب شائع قد نزع إليه بعض العلماء وتحدثوا به ذلك هو أن الخليفة إنما يستمد سلطانه من الأمة. ثم يستطرد قائلاً: «مثل هذا الخلاف بين المسلمين فى مصدر سلطان الخليفة قد ظهر بين الأوروبيين. وكان له أثر فعلى كبير فى تطور التاريخ الأوروبي».

ويكاد المذهب الأول يكون موافقاً لما اشتهر به الفيلسوف «هبيز» من أن سلطان الملوك مقدس وحقهم سماوى. وأما المذهب الثانى فهو يشبه أن يكون نفس المذهب الذى اشتهر به الفيلسوف «لوك» (١٧).

ومن البين أن ثمة تناقضاً صورياً بين المذهبين بمعنى أن كلاً منهما ينفى الآخر. ونفى على عبد الرزاق المذهب الأول فلم يبق أمامه سوى المذهب الثانى وهو مذهب لوك الذى ينفى الحق الإلهى للملك، ويتخذ بنظرية «العقد الاجتماعى» على نحو ما ورد فى الصفحة الأخيرة من كتابه حيث يقول «والحق أن الدين الإسلامى برئ من تلك الخلافة التى يتعارفها المسلمون ويرى من كل ما هيأوا حولها من رغبة وروية ومن عزة وقوة. والخلافة ليست فى شئ من الخط البينية. كلا ولا القضاء. ولا غيرها من وظائف الحكم وما كن الدولة.

وإنما تلك كلها خطط سياسية صرفة. لا شأن للدين بها. فهو لم يرمعها ولم ينكرها. ولا أمر بها ولا نهى عنها. وإنما تركوها لنا، لترجع فيها إلى أحكام العقل. وتجارب الأمم وقواعد «السياسة» (١٨).

هذا هو التنوير على الأصالة وقد أتى خالياً من «الشبه الظاهر الذى يخدع». فماذا حدث للشيخ على عبد الرزاق؟

حوكم وكُفر فى الصحافة. وقد جرت محاكمته أمام هيئة كبار العلماء بدعى أن كتابه يحوى أموراً مخالفة للقرآن الكريم والسنة النبوية وإجماع الأمة. وفى تقريرى أن أهم سبب لمحاكمته قوله إن حكومة أبى بكر والخلفاء الراشدين كانت لا دينية. وقد صدر الحكم بإجماع الآراء بإخراج الشيخ على عبد الرزاق من زمرة العلماء. وبالتالى محو اسمه من سجلات الجامع الأزهر وطرده من كل وظيفة وعدم أهليته للقيام بأية وظيفة عمومية دينية كانت أو غير دينية.

هذا عن محاكمته. أما عن تكفيره فى الصحافة فقد كتب الشيخ رشيد رضا فى مجلة «المغار» متهماً على عبيد الرزاق بالإلحاد والزندقة لأن كتابه خروج عن الإسلام. وهم للشروع. وإباحة لم حرم الله. وبدعة شيطانية لم تخطر على بال أولئك الزنادقة الذين زعموا أن للإسلام باطلاً غير ظاهره (١٩). وفى صحيفة «البلاد» قال الشيخ محمد شاكى «ما حدثنا التاريخ الإسلامى العام ولا التاريخ المصرى الخاص بإلحاد فى الدين أفجر من هذا الإلحاد الذى نزع إليه فى كتابه هذا الشيخ» (٢٠). وفى صحيفة «اللواء المصرى» ثمة مقالات جرت على هذا النحو أو قريب من هذا النحو. أما الذين دافعوا عن على عبد الرزاق فلم يكن دفاعهم انحيازاً

إلى إنكار الخلافة بل انحيازاً إلى حرية الفكر. ومن ثم وقف على عبد الرزاق وحيداً في مسألة انكار الخلافة.

وفي عام ١٩٨٩ أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب ترجمة لكتاب عبد الرزاق السنهوري المعنون «فقه الخلافة وتطورها لتصبح عصبية أمم شرقية». يقول السنهوري «نظام الخلافة لا يمكن أن يكون مسؤولاً عن الفتن التي حدثت في الدولة الإسلامية، أو عن عدم احترام الحكام لقواعده وأحكامه. كما أن وقوع الفتن والضلالت ظاهرة يتسم بها تاريخ الدول جميعاً. ولا يمكن القول إن المسلمين كانوا يشنون عن هذه الظاهرة أو أنهم أخذوا بنظام آخر للحكم. في رأينا أنه لا محل للزعم الخاطئ والذي يريد كثره قائلين إن الخلافة كانت مصدر المساوي التي شهدتها التاريخ الإسلامي. فالحقيقة هي إنه إذا بحثنا عن سبب الاستبداد الذي مارسه بعض الحكومات الإسلامية زمناً طويلاً فإنه لم يكن نظام الخلافة، بل خروج هؤلاء الحكام عن مبادئ وأهدافه» (١٧).

وفي يناير ١٩٩٤، أرسل إلى الجامعات المصرية إعلان عن مسابقة عام ١٩٩٥ من قبل وقف المستشار الدكتور محمد شوقي الفنجري معتمدة من ناظر الوقف ورئيس هيئة قضايا الدولة المستشار جمال اللبان. والمسابقة تنطوي على موضوعين:

١ - نعم الإسلام هو الحل ولكن كيف.

٢ - الجمهوريات الإسلامية الوليدة بوسط آسيا، الحاضر والمستقبل.

وفي فبراير ١٩٩٤ أصدر المستشار طارق البشري فتوى بخصوص رقابة مؤسسة الأزهر على المطبوعات.

وفي ١٥ أبريل ١٩٩٤ كتب رجاء النقاش مقالاً في مجلة «المصور» بعنوان حاكمونا.. ولكن ورد فيه أنه وقف أمام القضاء ثلاث مرات بسبب ثلاث قضايا مرفوعة ضده من بينها قضية رفعها ضده «صمام» لأنه كتب مقالاً يرفض فيه «النقشب». وقد حكم قاضي أول درجة بإدانة رجاء النقاش وهناك ثمة سؤال في حاجة إلى بحث علمي للجواب عنه:

هل ثمة مدرسة «اصولية» في مجال القانون المصري مؤسسها هو عبد الرزاق السنهوري؟

وفي عام ١٩٩٣ نشرت مجلة «المصور» حديثاً لزيكي نجيب محمود كانت قد نشرته «الأهرام» عام ١٩٨٥ ورد فيه «أن الذين يقولون إن العلمانية خطر على الإسلام فاتهم أنهم في كل ما ذكره إنما يتكلمون عن ديانات أخرى غير الإسلام. وأنا أطلبهم بأن يذكروا لي مثلاً ولحداً ليوم واحد من تاريخ المسلمين كله على شعب مسلم قد تم فيه الفصل بين الدين والدولة بالصورة التي يذكرونها. هذا شيء لم يحدث مرة واحدة في تاريخ المسلمين ..

لماذا؟ لأنه شيء غير وارد لا في عقولهم ولا في قلوبهم. إنما قد ورد عند آخرين فما الذي يشغلنا به.

وأنا أطلب منهم أن يصوروا لي كيف يمكن لمسلم حياً دينه الإسلامي ثم يفصل بين الدين والدولة بالصورة التي يتقبلونها، وذلك لأن للإسلام طبيعته الخاصة به. فهو طريقة حياة فوق أنه دين بالمعنى المفهوم عند أصحاب الديانات الأخرى

إن رسالة التوحيد تظهر في حياة المسلم بكل أوضاعها. فهو دين توحيد ينعكس في شخصية المسلم

العلمانية. وإذا كانت العلمانية هي المعهد للتنوير فالمفارقة هنا أننا قد احتفلنا بمرور مائة عام على التنوير في مصر، والعلمانية من المحرمات الثقافية.

والسؤال إذن:

ما الرأي في عبارة شفيق غريبال «الشبه الظاهر الذي يخدع»؟

نفسه، ويتعكس في أنساق المبادئ الأخلاقية معاً في حياة واحدة دون تناقض.

أين يأتي الفصل الذي يخافون منه في حياة إسلامية ومتى حدث؟.

هذه الأفكار لزكى نجيب محمود مماثلة لفكر عبد الرازق السنهوري. والتعامل هنا يقوم في أن كلا من مفهوم الخلافة ومفهوم الوحدة بين الدين والدولة نقيض

الهوامش:

- (١) اشرفيه جيد، الباب الضيق، تعريب نزيه الحكيم، دار الكتاب المصري، ١٩٤٦.
- (٢) طه حسين، في الشعر الجاهلي، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٣٦، ص ١.
- (٣) نفس المرجع، ص ١٠، ١١.
- (٤) جريدة الأهرام، ٧ نوفمبر ١٩٣٦.
- (٥) تاريخ أوروبا في المصور الوسطى، ترجمة زيادة والعريضي، دار المعارف، ١٩٥٠.
- (٦) رفاعة والبع الطهطاوي، تخلص الإبريز في تخلص باريز، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ١٩٩٣، ص ٣١٠ - ٣١١.
- (٧) نفس المرجع، ص ٣٦٠.
- (٨) نفس المرجع، ص ٣٥٩ - ٣٦٠.
- (٩) أنور لوقا، ربع قرن مع رفاعة الطهطاوي، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ٩٩.
- (١٠) نفس المرجع، ص ١١٢.
- (١١) مهدي علام، مختارات من كتب رفاعة الطهطاوي وآخرين، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٢٠٦ - ٢١١.
- (١٢) رفاعة، متاحف الآداب المصرية في متاحف الآداب المصرية.
- (١٣) على عبد الرازق، الإسلام وأصول الحكم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٧ - ١١.
- (١٤) نفس المرجع، ص ١٠٢.
- (١٥) المنار، ج ١، ص ٣٦، ص ١٠٠.
- (١٦) البلاغ، ٢٤ أغسطس، ١٩٠٥.
- (١٧) عبد الرازق السنهوري، نقد الخلافة وتطورها لتصبح عصبة أمم شرقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٢٩.



وشم الصوت

كان بعضُ الرعاةِ على حافةِ النهرِ
 كان الهواءُ خفيفاً كان به مرضاً
 والطرائدُ تجتازُ خطَّ البدايةِ .
 فوق خراطيمِها بعضُ عُشبٍ
 وبعضُ ذبابٍ
 قريباً من الأفقِ
 بعضُ حبالٍ الغسيلِ ترفرفُ
 أقمصاً،
 وسراويلُ،
 صيفٌ خفيفٌ يحملُ نحو المحطاتِ

يحشوا سخونة أقدامه
ويطأون فوق حبيبات عابرة
النهار وحيد
جميع المنازل أوطأ مما نراها
الغبار هو السيد المتحكم في نفسه
والندي يحتفى بامتلاء مئانته
ويغرغر
قد تستطيع المدينة أن تخفى
غير حبل ملول سيعلو بالنفاس سكانها
غير بعض القبور
وغير النزول إلى آخر الخوف
أيتها الصحراء
ارفعي ساعديك عن الرمل
واستقبلينهم.
كان النهار وحيداً
وسيدة تنزوي خلف ظل
لندعك كاحلها دونما نامة
ووشيش يصل يصل

ويعضُ صدى يتساقط فوق الصدى الخام يفسله
ثم يجعله غيمه بثلاثة أجنحة
تتهدل منها الحرائق فوق الجنود
وتسعى بعيداً
بعيداً
إلى أن...
سيستيقظ الصوت
يُشرع أبواب إقليمه
والنوافذ
إلهت كائنك تجرى وراء الهواء:
يقول لصاحبه
لا تبدد أغانيك قبل ارتمائك تحتي
تهرب من الجوع
نفض خلاياك من عرقى
واسترح
يجلسان علي حجر ناعم
انت سوف تعلق حلقومك المرين الغفل
فوق حراشف ذبلي

ستربمُ ذاتك تحت دمي
وتنامُ على جثثِ الكلماتِ
انتظرُ دائماً عند آخر نافذةٍ
هل تفكرُ في كنيستي

لستُ فرداً
أنا مجمعُ الكائناتِ
أنا الرجلُ البائدُ
الحشراتُ
الراكبُ
كلُّ نباحِ الكلابِ
صفير الخيولِ
أنا فوقهم تحتهم
هل نجربُ

أنت ستتبعضي
عند آخر نافذةٍ
ستمرُّ على غيمةٍ وتفكُّ شرايينها
سنجرّبُ، هـ

هنا أولُ الأرضِ سوف تجيءُ الطيورُ معاً وحده سيجيء الفتى

- أتى

(هذه غيمة بثلاثة أجنحة)

سوف ينسى الضواحي ويكشط حاشية من فتات يديه وينتظر الإبتهاج

- هاج

(هذه غيمة)

وبعد قليل سيخلع سرواله ويفتش عن نفسه ربما يستعيد الذي ضاع منه

هناك

(لماذا صمت، هنا غيمة، انتبه، مثلنا لا يفكر فيما يليق، إلى آخره)

- إيه

يسرق قنينة الخلق من تحت إبط وحيد ليملاً أرجوحتين بماء الحياة

- ياه

ولا يتوقف إلا إذا همدت ريحه، واستفاق

- فاق

هكذا سوف يخرج في غفلة من فضاء ترانيمه، سوف يحسب أن الحريق

اكتفى ومضى

- مضى

سنتصرف الآن نترك ما كان يحدث، يحدث

كان بعض الرعاة على حافة النهر

لكته في مكانٍ بعيدٍ عن الظلِّ
 حيث التفاصيلُ صامتةٌ
 والنسيمُ يسيرُ على الأرضِ بضعَ خطى
 سوف يقتربُ الماعزُ الجبليُّ
 ويأكلُ ما يتبقى
 وتنسابُ منه الذكورُ تفعلى ظهورَ الإناثِ
 وكلُّ الكلابِ التي وقفت للحراسةِ
 تدفنُ أنيالها بين خلفيتيها
 ستنبجُ
 سربُ الفيومِ يمرُّ
 يدرجُ في إثره الفتياتِ وعشاقهنَّ
 يدرجُ أونهُ
 ونوافذُ
 ظلانٍ ينسحبانِ
 ف ظلانٍ ينسحبانِ
 ف ظلانٍ ينسحبانِ
 وتبقى العجوزُ التي حبستُ صهدها
 تتحملُ أن يتركوها

وَأَنْ تَذُوقَ فِطْرَ يَدِيهَا
وَتَلْعَقَ أَحْلَامَهَا
عَلَّهَا تَتَعَرَّقُ
عَلَّ قَلِيلًا مِنَ الْمَاءِ يَنْزِفُ
تَبْحَثُ عَنْ شَعْرِهَا
رِيماً يَسْتَظِلُّ بِهِ الْحُلُمُ
بَعْدَ قَلِيلٍ مِنَ الْخُطَوَاتِ
تَطْلُ فِتَاءَةٌ
تَقِيسُ الْمَسَافَةَ بَيْنَ الْهَوَى وَالْهَوَاءِ
وَتَفْرِشُ أَعْشَابَهَا
وَتَنَامُ عَلَى سِتْرَةِ اللَّيْلِ
قَدْ تَرَهَفَ السَّمْعُ
مَاذَا سَيَحْدُثُ حِينَ يَخُورُ الرِّجَالُ
يَجِينُونَ
أَطْرَافُهُمْ تَتَسَرَّبُ أَبْعَدَ مِمَّا يَرَوْنَ
تَشْفُقُ جِلْدَ الرِّيحِ
وَتَجْعَلُهَا دَرَجًا عَالِيًا
بَعْدَ إِغْفَاءَةٍ

ستصيرُ حرائقُها بلدًا طيبًا
والذى سوف يهبطُ خطُّ النهاية من صدرِها
سوف يمشى قليلاً ليدخلَ مزرعةً
لا تكفُّ عن الإشتياقِ إلى الحرثِ والماءِ
مزرعةً رملها ساخنُ
فوقها تستطيعُ الرياحُ وأطفالُها
أن تكونَ لواقعٍ
أن تتذكَّرَ قنطرةَ الروحِ
تعبِ
ثم تقيمُ على الجسرِ مائدةً
يستطيعُ الضبابُ إذن أن يطاردَها
أن ينامَ على طرفِها
أن يحطِّمَ أقصى السياجِ
إذا ألهُ الحرثِ والماءِ
ساخنتُ
ليكسوها الرملُ
هل ستقيسُ المسافةَ بينَ الحصى والحصادِ
وتغسلُ أشجارَها

في بكاءِ العجوزِ التي
(لستُ أذكرُ ما بعدها)

والتي

(لستُ أذكرُها)

علَّه يتعرَّقُ

علَّ قليلاً من الماءِ ينزِفُ منه

متى نفقسلُ؟

متى نستطيعُ الإقامةَ في نفقِ زائلٍ

اقترِبْ يا فتى

- أتى

(هذه غيمةٌ)

هل ستفرطُ عنقودَ نسلِكِ في رحمى وتدلُّ علىّ بنيك؟

(هنا غيمةٌ، انتبه)

أَمْ ستحلفُ من جسدى وردةً ثم تخذعُنِي بالذهبِ - ذهبٌ .

عيون لا تطرف



علمنى القتل. أجوب الدروب خائفة. ماذا لو قدّر لى أن أسقط على الأرض جاحظة العينين مثله؟ حسنٌ لو قدّر لى أن أبقي فى موقدى أبد الأبدين، مسمرة. لكن ماذا لو استيقظت؟ ماذا لو استيقظت ووجدتك امامى تمثل، وفى اعقابى تخطو، وإلى جوارى تقف؟ تهمس وفى أذنّى يسرى، حتى النخاع، فحيحك؟ أريد حصانا أسود. أريت على عنقه المشرببة وأسند رأسى. امتطيه وأركض، فى الليل أركض. وعند سماع ديبه يطمئن قلبى. أنظر على الدوام خلفى علّه، هو أو أى شخص من طرفه، يتعقبنى. سمعتُ أن «أبا الليل» يعتزم تسليط طوفانٍ لإفناء البشر.

قررت على الفور أن أزوره، وأتساور معه. فى الطريق عصفت الريح. علا زئيرها. امتلا بالارتياح تجويف صدرى. هطلت الأمطار فبلّكت شعرى. التصقت غدائره بكتفى ومؤخرة عنقى، والأطراف بأعلى عَجْزَى. رفعت ذراعى متوسلةً أن تغطى السيولُ وجه الأرض، والأُ تنقطع أبداً.

غمر الظلام وجه المسكونة. فى الظلمة هدأت نفسى، فما عاد يتوجب علىّ، مثل الآخرين أن أهرب من رقادى، وأستيقظ. ولماذا أستيقظ؟ الأسمع السنة الذهب فى الاتون تنز وتفرقع، انتظار لأن يُلْقَى بى فيها عندما تُحمى؟ ولماذا؟ ألم يعلمنى هو القتل، فقتلت؟

فى اليوم السابع، ما عدت أسمع للعاصفة صوتاً. ما الذى حدث؟ هل قَتَلَ العاصفة كما قَتَنَتى من قبل، وهاً دورى أن أنهض؟ أطلت من صندوقى. ومن كوتى نظرت. ملا الضياء عَيْنى، فما قدرت للحظة أن أبصر. نظرت إلى سطح المياه المتراصة الأطراف من حوالى. كان الصمت شاملاً والأمواج ساكنة كالصخر. تطفو بعض الجثث، والبعض ينبيه عن وجوده فى القاع من حوالى. كل البشر تحولوا إلى طين وأعشاب مائية. هل أكون الوحيدة التى نَجَتْ من الطوفان، فأنال البركات، ويُقَرُّ لى؟

لا أطلب سوى الإنشاق والرحمة. لا أطلب غير ذلك. بداخلى بذرة لكل مخلوق حى. وأستطيع أن أملا وجه الأرض، عندما ما تجف، من بطنى ثماراً. وليس بلازم أن يكونوا ضائعين، يا نسين أشراراً، مثلما كنت. ولكن هل بإمكان الذئب ألا يخطف الحملان، والأفعى ألا تتبع السم وتتدغ؟ من قبل علمتى القتل. علمنى الآن الحب. علمنى أن أبدرج من الطين بشراً، علمتنى الشهوة والإدمان، علم نديى الآن أن يسقى الرُضْع لبن الحنان.

ها أنت يا قاسية القلب تلينين. تذيبين رقة، يا صاحبة القبضة الحديدية، نسيت النصل الذى يقطر دماً؟ يا جدياء تريدان أن تضعى الآن حقلاً للحراث أعد؟ تصرخين «أريد بيتاً»؟

صفت السماء فتحت النافذة على وجل، فرأيت كل شيء حسناً، والبشر استحالوا طينا والأطياف على قمم الأشجار تطلق صيحات النكالى، والصمامات التى تفجمت تطلق هديل الندابات. بالأمس لم نكن بشراً كانت المردة والشياطين والوحوش الرهيبية قدوتنا. دلنا اليوم على زهرة الخلود. ونجنا الآن من الثعبان الأرض.

تعال إلينا. لا تذهب إلى هناك. لا أحد يذكره هناك. لا أحد هناك. الكل رحلوا. السوق انفضت، والبندوبهوا كل شيء، وماعاد لهم بدورهم وجود. ثقيلى الأحمال، ضلوا الطريق فى الصحراء. خرجت الأسود الباطشة وانقضت عليهم، وهلكوا. ما عاد أحد هناك. نحن وحدنا هنا ولا غيرنا.

تعالى إلينا. لا تخافى. نحن نعرف كل شيء. الجريمة الكاملة التى كان يحكى لك عن تفاصيلها لا تنطلى علينا. سفاهاً حملت به، وفى السر ولدت. لا شيء يحدث بالنسبة لنا فى الخفاء. لا شيء. أودعت

صندوقاً قديماً، وغطيته بالأعشاب الجافة وبعض الأحطاب. قلت هذا مركب شمس.

فَأَزَلَّنِي. أمضيئا معا ساعتين.

وإذا خرجت من عندك هنا من هذا البيت الأصفر القديم الرطب خلف مبنى المحكمة، فمن ذا يكون أبا لهذا الطفل؟ في أحشائي سوف يتقلب، وعندما يخرج إلى الوجود سيكون ملعوناً. سوف يسأل «من أبى؟» ولن يلقي إجابة. وأنا من قلبه لن أعطي إجابة. سأخفض بصري إلى الأرض. سوف ألقى القصاص. أتعرف ما قصاص الحمل سقاها عندنا؟ ما قولك إن فيما فعلت بي؟ هل سوف تكفيني هذه القروش التي تدسها في راحتي؟ مرحى لك، مرحى، سوف تخرج في عبائك الحريرية على الناس، تدعى الأخلاق الحميدة، وترجو أن يتخذوك قدوة. ولكن من أين هذا الطفل؟ وبأي اسم إنن أسميه؟

هل تعرف أن الذي تركته في صندوق السيارة هو زوجي؟ ساعدني.

القيت به في النهر. ترفقت به الأمواج. دفعت عبر الظلمات إلى الشط، حيث تلقته أيدينا. من ترعة البراكين انتشلناه. حملته سواعدنا، وهبناه حيناً. وقال البعض «فلتند هذه البذرة، قبل أن تنمو، وتُعمل فينا القتل» رفضنا. وعلمناه الحب.

قومنا فكره الحائر، وهداًنا من روعه، فالمرت في الأرض لابن الأرض خاتمة.

كنت تفتقدين الدفء، وعلمناه نحن كيف يهبيء، لنفسه قبراً من الثلج. أودعنا في راحته القلب الذي بعد أن قتلته غيت بالاحتفاظ به. كنت تعرفين أنه يحبك. لم يعرف قلبه الشر يوماً، ولم يمتليء بالحق. في الصباح نوقظه، ونقدم له إبطاراً مزوجاً بالسم. وعندما يتناولوه في كل مرة لا يموت. فقط يسقط. وتحضنينه. تطلين منه أن يسامحك؟

اليوم تكتمل الخديعة، تماسكي. ولا حتى المنجمون يستطيعون أن يخبروك بما أنت وحدك تعرفين. ثبتي قناع البرامة. لا تتحطمي. دحك من البكاء. بعد زوجة أبيه جئت أنت. خدعته. قلت أي فتاة تتمانك زوجاً، ووافقت على الفور.

استيقظي. عشب الشيع يقلب. الرعشة في كل الأطراف. اللون أصفر. والتساؤل في العينين أبدى.

الطُرُقَات على الباب تعلو، ويتحول كل شيء إلى رماد. الأزرق يطفئ. وفي التربة القريبة استقرار القلب
ليؤنس وحدتك.

تماسكى. لا شيء. إنه نوع من التحدي، وفي الليل نشق طريقنا عبر غابات الشوك، وإلى الفجر
نمضي.

تصدئ للشر، وارتدى درع الرعب. استقل عريته، وانطلق عبر الأحشاء، فنظم الكون، وخلق من
أمثالك كثيرين. نفث من شفثيه في الطين السنة اللهب، وجعل منك مرضا مسلطا على الأبدان. لكن
بدونك، على أي حال، ما كانت الأطياف تبني أعشاشها بين الأغصان، وما كانت أسماك البحار لتضع
بويضاتها في الأجسام، ومن السماء ما كانت السحب لتبعث أمطارها، وما كان في البرية لينمو النبات
والشجر، وما كانت لتنبث عند الينابيع وفي قاع الخلجان زهرة الخلود.

انحنئي. أريت على شعرها، وأقبلُ جبينها، حتى في أشد حالات تقززي.



اجتلاء

رذاذُ إبريل،
وشارعُ يضيقُ قربَ عابرٍ أخير
نُبالةُ تنوسُ فوقَ حائطٍ
فوحُ السريرِ

نظرتُ للتداخلِ اللونيِّ في المراةِ
وانتحتُ صورةً
فهل تدافعت سوائلُ الأعضاءِ وانصبَّتْ على حَبَّاتِ خصبٍ،
واستقضاء طائرٍ، وخضفُض الحصى برغوةِ الجناحِ
وأنتِ تخرجين من بين العذارى في بواكير الفصولِ

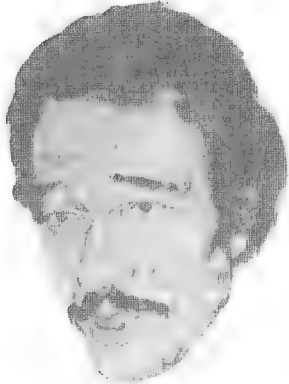
تدخلين هيكَل المحرّماتِ في فرانيسى
وتهبطين بى زوجين مكسوفين بالصلصال والبلابل
فانتبهتُ لاتغمارِ قطرِ عشبةٍ على يدى
واقتربتُ من مكان كان مشغيا بمخلوقاته
وقد تكسّرت عليه قشرةُ الحارةِ الأولى
ولم اكن لأنبئ عن طوالعى
وإنما تتابعت يماماتٍ ويممّت إلى
فاستعدتُ لحظة النسيانِ كى أقول أو أرى
مالا يُسمّى أو يباح

أتخرجُ الطبيعةُ الحرونُ ماها،
وتجتلى غموضَ الله

قلتُ غير ماظننتُ،
واستطبتُ أن امرُ تاركاً وديعتى
وأنت تمزجين ليلةً بليلةٍ، وقد تشابكتنا
وتلفين الصباح

اكنّتُ عابراً، ولا أدرى، بموسم اللقاح

محمد أحمد العشيري



قراءة في قصيدة «السريز» لأمل دنقل

إن الإلهام بالنسبة للشاعر هو إعادة اكتشاف الجمال. الجمال في الطبيعة. الجمال في الأداء. الجمال في السلوك. الجمال في مفردات الحياة الاجتماعية..

(أمل دنقل)

أوهموني بأن السريز سريز

إن قارب «رغ»

سوف . يجملى عبر نهر الأفاعى

لاولد فى الصبح ثانية.. إن سنطع

(فوق الورق المصقول)

وضعوا رقمى دون اسم

وضعوا تذكرة الدم

واسم المرض المجهول

أوهموني فصذكت..

(هذا السريز)

ظننى . مثله . فاقد الروح

فالتصقت بى اضلاعه

والجماد يضم الجماد ليحميه من مواجهة

(الناس)

صرت أنا والسريز..

جسداً واحداً.. فى انتظار المصير

طول الليلات اللف

والانزع المعلن

تلتف وتمكن

فى جسدى حتى الغزف

صرت أقدر أن ألقب فى نومتى واضطجاعى

أن أحرك نحو الطعام ذراعى..

واستبان السرير خداعي..

فارتعش!

وتداخل - كالنفض الحجري - على صمته
وانكمش

قلتُ يا سيدي.. لم جافيتني؟

قال: ها أنت كلمتني..

وانا لا اجيب الذين يملون فوقى

سوى بالانين

فالأسرة لا تستريح إلى جسد دون آخر
الأسرة دائمة

والذين ينامون سرعان ما يفلون

نحو نهر الحياة لكي يسبحوا

او يغوصوا بنهر السكون

او هموني بان السرير سريري

ان قارب درع

سوف يحملني عبر نهر الانعاس

لاولد في الصباح ثانية.. إن سطع (*)

تبدا القصيدة ويكاد يضع الشاعر في ايدينا مفتاحا
فنجد (الوهم)، هذه الحركة التي تجول بين عالم الذهن
وعالم الشعور والفواطر، يجعلنا - ومنذ البداية - نتوقع
شيئاً مضاداً نتنظره ويستخدم في السطر الاول الفعل
(اوهموني بان) فنفس حركة الإيحاء تدخل على الجسد
الملقى وتتسرب إليه. وفي السطر الثاني (اوهموني بان)

ليوقمه في الوهم الذي تجرى القصيدة على بسطه بعد
ذلك، (فقد توهم مالا حقيقة له ثم ظن ان الامر على ما
توهم).

ويتداخل الزمان والمكان من خلال الإشارة التراثية
فيحل الزمن الحاضر في زمن الفراغة، ومحل السرير
والغرفة يأتي (قارب درع) الذي يمضي في نهر الانعاس.
ويمثل المكان (نهر الانعاس) وحركة الشاعر فيه لتكون
الملجأ والمنجى من إرهاق اللحظة الآتية بما بها من
نصب؛ حتى يولد الشاعر في زمن آخر (يولد في الصباح
ثانية إن سطع).

ويطوف الوهم والشك في نهاية الفقرة مرة ثانية من
خلال إن الشرطية فيملق الشاعر الولادة الثانية التي
تمثل (الحياة/ الأمل) على شرط السطوع.

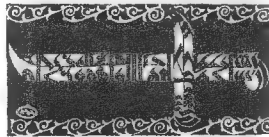
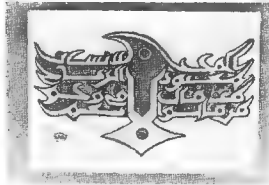
ويمتد الوهم من خلال حاضر اللحظة إلى أن يلحق
بتلك الأسطورة او المعتقد الفرعوني الذي يفر المرء فيه
من الموت إلى النجاة والخلود عبر قارب درع، أو مراكب
الشمس.

ويستدعي إسناد فعل الوهم إلى تلك الأسطورة علاقة
دلالية غائبة تعمق هذه الرؤية الشخصية وتعطيها بعداً
تاريخياً بإثارة الشك في تلك المعتقدات ومحاولة نقضها،
ومن ثم تتحول التجربة منذ البداية إلى قضية إنسانية
(تجربة المرء تجاه الموت)، فكما هي تجربة الشاعر هي
أيضا تجربة الإنسان منذ أقدم العصور «فاما خيالهم في
الجحيم فكان منكراً مروعاً، ففيه الكثير من الاخطار
والأهوال التي كان يخشاها المصريون. فتروع افئدتهم
وتخلق قلوبهم، وهناك الحية الفتاكة التي تروعهم من
محيط السماء عندما تعترض مركب للشمس وفي مجاهل

والحياة الثانية وإذا كنا نجد
فى متون الأهرام جميعها
تجنب ذكر الموت فلا يذكر
إلا منفياً أو ما يثبت الحياة
على نحو (النزول على
الأرض) أو (ربط حبال
المسفينة فى المرساة)
فشاعرنا على نفس الحال لم
يذكرها فيقول (أو يفوصوا)
بنهر السكون)، هذا إضافة
إلى صورته الممتدة التى
تجنب بها ذكره صريحاً
والتي شكلت القصيدة
بأكملها.

بيد أن درجة من
الاختلاف بين الموقفين:

فكانت الثقة واليقين عند
شاعر التوتن، والوهم والشك
عند شاعرنا شك فى حياة
أخرى بعيداً عن المرض
والألم. ولعل تفسير
الاختلاف أن شاعر التوتن
كان يكتب للموت لضمان
السعادة فى تلك الحياة
الأخرى. أما الثانى فكان
يكتب للذين يحاولون ألا
«يفوصوا بنهر السكون».



الغيب تعاسيج تسلب الميت
كل ما يملك من حرز
وتيممة.... كل هذه أمور
اتعبت الفخس المصرية
وأشقتها، فأخذت فى تنظيم
أمور الأبدية بكل ما أوتيت
فى حياتها الدنيا من قوة
وحيلة. (١)

وتستدعى الإشارة
التراثية فى النص الحديث
نصاً قديماً من متون الأهرام
لعلاقة التشابه والانسجام.
فيقول شاعر التوتن:

«إنيك لم تسافر ميتاً،
بل سافرت حياً، لقد
سافرت لكى يمكنك أن
تعيش، وإنيك لن تسافر
لكى تموت»

«عش، إنيك لن تموت،
وإذا رسوت فإنك تحيا
[ثانية] وهذا الملك بيبى
قد فر من موته» (٢)

إن النص القديم ينض
من خلال النص الحديث
نفسه، فنجد السفر والعبور،
والنجاة من الموت ذلك
الكهف المظلم والرسو

فوق الورق المصقول

وضعوا رقصي دون اسم

وضعوا تذكرة الدم

واسم المرض المجهول

يلجأ الشاعر إلى هيكل القصة لبناء قصيدته «وليس غريباً أن يصلح الشعر لغة الحكى لضماع خلق الرؤية الموحدة، مع الاحتفاظ بحقه في التنويعات الجزئية التي تتكون أساساً من التشكيلات الاستعارية المفاجئة بجدتها»^(٣) ومن ثم تدور القصيدة بصورتها ومشاعدها حول محور يمثل موضوع القصيدة، ومع هذا يعتنى الشاعر عناية فائقة بالجزئيات التي تلف حول هذا المحور وتغذي وحدة القصيدة بمزيد من التفاصيل: ويلتقط في هذا المقطع تفاصيل دقيقة من تجربته المرضية وهي تفاصيل تأتي على إنسانيته (وضعوا رقصي دون اسم)، كما توحى بالوهن والموت إذ صار جسداً خاوياً لتنفس فيه الحياة (وضعوا تذكرة الدم). وكما ينتهي المقطع السابق بالشك في الولادة الثانية من خلال إن الشرطية ينتهي هذا المقطع باليأس أيضاً من خلال (المعرض الجاهل).

وهذه النبرة المأساوية التي تلهج بها المقطوعة بل القصيدة هي نفسها الموجودة في الديوان كله وهي رابط بين الكثير من قصائده: فالشاعر هنا هو نفسه الذي يحدث أوراق الشجر في قصيدة «بيسمير»^(٤).

«قلت للورق المتساقط من ذكريات الشجر

إنني أترك الآن.. مثلك.. بيتي القديم

حيث تلقى بي الريح أرسو

وليس معي غير

حزن المقيم

وجواز السفر

وايضاً الزمور في قصيدة «زهور»^(٥)

تتنفس بالكاد مثله، وتتمنى له العمر وهي
تجود بانفاسها.

وهذه النفس الشاعرة هي نفسها الطيور التي:

«تحتوى الأرض جثمانها في السقوط
الأخير»^(٦)

أوهمنى فصدقت

(هذا السرير)

ظننى.. مثله.. فاقد الروح

فالتصقت بي أضلاعه والجماذ

يضم الجماذ ليجمعي من مواجهة الناس

صرت أنا والسرير

جسداً واحداً.. في انتظار المصير

ويتجاوز الشاعر في هذا المقطع حد الاندماج مع مفردات الطبيعة والكون إلى أن تصبح مثل هذه الأشياء (نواتاً فاعلة) لا تمبر عن نفسها فقط بل تحرك الشاعر وتوجهه وتتسلط عليه (فالسرير يلتصق به، ويضمه، ويحميه) فالسرير ليس فقط بشراً يحس ويعقل، يتحرك ويسكن، بل يحن إلى إلفه وتظيره فيلتصق أضلاعه بأضلاعه.

ويلعب الشاعر بثنائية الحركة والسكون فتجد:

- السرير (المساكن) يظن (السكون) والموت في
الشاعر (المتحرك).

- (يتحرك) هذا السرير الساكن فيلصق أضلاعه
بأضلاع الشاعر.

- يستسلم الشاعر (المتحرك) إلى السكون حينما يجد
في هذا الاستسلام الراحة والسكن. (والجماد يضم
الجماد ليحميه من مواجهة الناس).

- يذوب سكون الشاعر في سكون السرير (صرت أنا
والسرير جسداً واحداً في انتظار المصير).

والشاعر بعيد تنظيم مداركته ويجعلها تتحول عمداً
إلى أشكال خيالية يتولد عنها التأثير الشعري^(٧). من
خلال هذا التشخيص الطريف للسرير الذي يستمد من
حيويته وجيته في أن، فضلاً عن دقته وتدفق دلالاته، ومن
ثم تظل الروح الشاعرة متصدرة للعمل رغم اصطناع الجو
القصصى.

طول الليلات الزلف

والأزرعة المعدن

تلتف وتتمكن

في جسدي حتى الزلف

يتحول الشاعر من الهوى الذي يشيع فيه الوهن
والموت لمقطع حافل بالحركة والتفاعل بينه وبين المرض
والموت . ترتسم فيه بالسرير صورة الكائن الخرافي ذي
الأذرع المعدنية التي تعصر الشاعر. ينشب أضلاعه في
جنباته فيبدأولة الألم الجسدي (الزلف) والألم النفسي
الذي أحس فيه طول الزمان وسامه. وكان هذا الألم
بوجهيه هو المصير الذي انتظره في فقرته السابقة.

صرت أقدر أن أقلب في نومتي واضطجاعي
أن أحرك نحو الطعام نراعي..

واستبان السرير خداعي..

فارتعش!

وتداخل . كالكفخذ الحجري . على صمته
وانكمش

قلت: يا سيدي.. لم جافيتني؟

قال: ها أنت كلمتني..

وأنا لا أجيب الذين يعمرون فوقى

سوى بالآنين

فالأسرة لا تستريح إلى جسد دون آخر الأسرة
دائمة

والذين ينامون سرعان ما ينزلون

نحو نهر الحياة لكي يسبحوا

أو يفوصوا بنهر السكون.

يمتد الصراع بين ثنائية (الموت/ الحياة) التي تحكم
بنية القصيدة حيث تتحول إرادة الحياة والتمسك بأذيالها
من مجرد (وهيم) في مطلع القصيدة إلى وهم يقع فيه
ويعيشه ويصده في مقطع تال، إلى حقيقة ناصعة في
بداية هذا المقطع (صرت أقدر أن أقلب في نومتي
واضطجاعي)، وكان قارب رع حمله عبر نهر الأفاعى
ليولد في الصباح ثانية، ولم لا وقد التفت قوائم السرير في
التفاف الأفاعى وتمكنت حتى الزلف!!

وإذا كانت علاقة السرير بالشاعر في المقاطع السابقة
تمثل (الموت) فإن الحياة تتدخل هنا لتوتر ما بينهما من

الفة. ومن ثم تنتقض جزئيات هذه العلاقة، وهذا ما نجده في عباراته:

(ظفنى مخله فاقد الروح) ← (صرت اقدر ان اتقلب استبان خداعى)

(الخصيت بى اضلاعه) ← (ارتعش وقد اخل).
وتمثل صورة الشاعر (تداخل، كالقنفذ الجرى) قمة الصراع بين الموت وإرادة الحياة. ولا يتحول الموقف إلى مجرد الجفوة، بل ينسحب الطرف الآخر ويشرح أشواكه عداوة وتريصاً، ويعود فيدخل في دائرة الصمت والسكون من جديد (الحجرى).

ثم يخرج من الحركة والصمت في حوار مباشر لا يشبع في النفس سوى الوهن والمرض ولا يحمل إلا الاتين، وتظل الأسرة في الفعالة في الأحداث فتتحول لذوات عاقلة في الوقت الذى يسلب الأجسام إرادتها واختيارها. وأمام بقاء الأسرة ودوامها تكون السباحة ببحر الحياة، وكأن مخالطة الحياة والانتظار في دولابها هدف في ذاته (لكى يسمح) وكذلك تكون النهاية والموت أو الفوضى بنهر السكون.

هوامش

- ١ * الأعمال الشعرية الكاملة. أمل دنقل. مكتبة مبدئى. القاهرة ط ٢... ١٩٨٧. ص ٣٧٢.
- (١) في موكب الشمس. د. أحمد بدرى. لجنة التكليف والترجمة والنشر ١٩٥٠-١٩٧٠ ص ١٨٧.
- (٢) الأدب المصرى القديم أو أدب القراعنة. سليم حسن. كتاب اليوم ١٩٩٠. ج ٢ ص ٦٥.
- (٣) فن القص في النظرية والتطبيق. د. نبيلة إبراهيم. مكتبة غريب ص ٢٤٨.
- (٤) الأعمال الشعرية الكاملة. ص ٢٨١، ٢٨٢.
- (٥) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٣٧١.
- (٦) الأعمال الشعرية الكاملة ٢٨٥.
- (٧) فن القص في النظرية والتطبيق ص ٢٤٧.
- (٨) القافية تاج الإيقاع الشعرى. د. أحمد كشك ص ١٢٥.
- (٩) بناء لغة الشعر. جون كوين. ترجمة د. أحمد درويش. كتابات نقدية. الهيئة العامة للقصور الثقافية ١٩٩٠. ص ٩٤.

وتستلقت القافية اهتمامنا بوصفها ركناً مستقلاً ومهماً في التركيب الشعرى ولما لها من وظيفة أساسية في البناء، ونرى العبق الخليلي ما تزال القصيدة تنفخ به في مواضع عدة دلان ترحصاً في قيمة الروى ليس ترحصاً في القافية كلها... فالوصل والتأسيس والردف والخروج أجزاء قافية. ووجود هذه القيم مع ضياع الروى لا يثبت أن القافية قد ضاع أمرها^(٨) فلن نتحرر القصيدة رغم انتمائها لقالب شعر التفعيلة من حد القافية تحرراً كاملاً وإنما نوعت فيه وشكلت بما يناسب خصوصيتها وانفعالات مبدعها، فتطالعات إيقاعات متعددة للقافية:

- فمنها إيقاع اساسه المقطعى (ص ح - ص ح ح - ح ح ح) على نحو اضطجاجى - ذراعى - خداعى - (جا - عى) (را - عى) (دا - عى).

وما اساسه المقطعى (ص ح - ص ح ح - ص ح ح ح) نحو جافيتنى - كلمتى - (فى - ت - فى) (ثم - ت - نى).

- وكذلك نجد تجانسا قافويا بين (ارتعش وانكمش) وبين (يفزلون والسكون) وبين (الالف والزف) وبين (المعدن وتتمكن). وهكذا «يبعث الشعر عن القافية، بل إنه يجعل منها قاعدة بنائية»^(٩)

طالع المطلق



سوف أحكى لكم مرة أخرى شيئاً عن الثور المطلق الذى يطاربنى فى كل منام، وعفوا لأننى أعادو الشكاية بسبب عجزى عن الكتمان، هو مجرد ثور من سلالة محلية على أى حال، لكنه يرمح ورائى كل ليلة وكأننى عدوه الوحيد، يتبدئ لى فى المنام مثل أى وحش كاسر وعاجز عن التمييز، قرونه المسنونة مشرعة فى أعقابى وأظافره الخشنة المبرية توشك أن تسقط فوق دماغى لولا أننى أهرب وأهرب وأهرب، أتفن فى الفرار والتخفى من مطاربتة أبداً، كأنه فى المنام قدرى الذى يلزم أن اتحاشاه بكل الأساليب والحيل، وكأننى قدره الذى لا يناله أو يطوله أبداً ولا يملك الحق فى الكف عن السعى تجاهه كى يهدأ أو يرتاح، وبراح الغيطان والبلدان ووسع الميادين وضيق الأزقة والحارات واتساع المدى يشهدون المطاردات التى لا تنتهى أبداً بين ثور مطلق بلا صاحب وعجوز عاجز بلا حيلة.

أتذكر الآن ملامح القرية التى ولدت فيها وعشت طفولتى وهى سنوات الشباب الأولى، أتذكر وبشكل مؤكد أن الثيران كانت معروفة لكل ناس القرية، ثور العمدة الشلبى وثور شيخ البلد وثور الباشا الكبير ساكن السراية العالية وثور الست هانم بنت عم الباشا الكبير، العانس المتكبرة التى تغطرس على كل رجال الدنيا الذين كانوا يتوافدون على سراية الباشا الكبير ابن عمها الشقيق وولى أمرها

شكلاً في عرف الناس، يأتون الى قريتنا من كل الجهات والأقاليم ويطلبونها الواحد تلو الآخر زوجاً لكنها ترفض، أعيان وضباط وكبار وتجّار في البورصة وياشوات رسمي وأعضاء في البرلمان وأساتذة في الجامعة الأهلية ومشايخ منسرف وأشراف من نسل المصطفى لكنها كانت ترفض بكبرياء وتدعى أنها قادرة على مزيد من الانتظار، والباشا لا يستطيع أبداً أن يرفع صوته في حضرتها، يتسمع ردها بالرفض في حياء وأدب ويخرج من باب سرايتها الكائن في مواجهة باب سرايته مطرق الرأس مهزوماً يوشك طربوشه المائل أن يسقط أمامه لولا ستر الكريم الذي يستر هيئة الأكابر أمام خلق الله بكل أصنافهم وفيهم بالطبع من الأوباش ومعدومي الأصل والتربية في بلاد الدنيا مثل قريتنا وأكثر كان ثور الست هانم بنت عم الباشا هو أشهر ثيران الناحية، ثور ذكر ابن ذكر لا يدانيه في الضخامة أو القوة أو القدرة على تخصيب البقر إلا ثور الباشا الكبير نفسه ومن باب المجاملة وتطييب خاطر، وقد كنا نراها واقفة على درجات السلم الرخامية اللامعة بثوبها الأبيض الناصع وبشرتها التي تتوهج في ضوء الشمس بينما يمارس الكلافون تغنيته والسماح له بأن يسير مختالاً في الممر العريض بين سراية الباشا وسراية الست هانم بنت عمه، كنا نراه ونراها خلصة في مثل هذه الحالات، وعلنا في ليالات الإخصاب ومدخل السراية يتلأل بالأضواء وكأنها ليلة عرس بشرى يحييها العوالم ورقص الخيل على أنغام الطبل والمزمار.

قال الرجال الكبار للرجال الكبار في قريتنا أن حكاية الست هانم بنت عم الباشا وثورها النادر وصلت الى مسامع جلالة الملك، وأنه حدث أن اشتكى أحد الأكابر من أعضاء مجلس النواب الى أخيه الحكيم الذي يكشف على طعام جلالة الملك قبل تقديمه الى جلالة الملك، اشتكى الكبير عضو مجلس النواب لأخيه الحكيم من الست هانم التي رفضته عندما تقدم لخطبتها مثل العشرات الذين رفضتهم، وإنه لهذا السبب أو لغيره من الأسباب دبّر حكيم مطبخ جلالة الملك حيلة خسية ضد ثور الست هانم، قالوا: أنه همس في أنن جلالة الملك بأن ثوراً نادراً وقوياً مثل هذا الثور يزود العافية والقدرة بشرط أن يطبخ بطريقة فريدة في ماعون واسع وعلى نار هابئة بحيث تنوب كل الدهون واللحم الأحمر والنخاع والقلب والكبد والخصيتين وكافة الأجزاء، تطيب وتنوب ويتبخر مالا يفيد ولا يتبقى غير مقدار كوب الماء

هو خلاصة الثور المشهور الذي كان سبباً في نمو وتكاثر قطعان الأبقار في الناحية والنواحي المجاورة، قالوا إن الملك صدق حكيماً المطبخ أو أنه كان يريد أن يصدق فأرسل من جاء بالأمر الملكي لياخذ ثور الست هانم وثور الباشا ابن عمها في نفس الليلة، ليلتها نزل الحزن في قلوب الرجال ولابد أنه أصاب الباشا وبنيت عمه الست هانم وفاض، انطفأت في تلك الليلة أنوار السرايتين معا وسكتت كل الأصوات وما عاد هناك في تلك الناحية غير نقيق الضفادع وصفير صراصير الغيطان.

في المنام كنت أرى الثور المطلق الذي لا أعرف اسم صاحبه وهو يرمح ورائي وأفر منه، أسمع أصوات الناس تحذروني من الكسل ولو للحظة واحدة، والثور المطلق يطأ كل ما يصافه من زراعات الفلاحين والأعيان، بل أنه كان يفسد أشجار المزرعتين الكبيرتين، مزرعة الباشا وبنيت عمه الست هانم وغيرهما خيرات الله ما تعجز الذاكرة عن وصفها، موالح ومانجو وتين من أجود الأصناف. غناب ويطيخ ورمضان وشمام ويلح من كل الأشكال والأحجام، والثور لا يرحم ولا يميز فلا فارق عنده بين شجرة سنط وطفل رضيع سقط في طريقه، كان الثور يبدو واعياً على نحو ما، وعيه حيوان مكلف بالقضاء على رجل لينهب بقية الرجال، لكنني كنت له بالمرصاد، أراوغه وأجعله يغرس قرنيه المسنونين في جذع نخلة أو جدار من الطوب الخشن، ولحظتها أتنفس بارتياح حتى تنتظم نبضات قلبي من جديد، لكنه كان يفسد الزرع والبنايات ويفزع النساء والأطفال بينما يخور خواره الشديد المغزع، وكان يتضخم ويتضخم حتى يوشك أن يداري نور الشمس وشعاع القمر، وأنا أعاند وأتصالب وأتأسك قاتلاً لنفسى أنه في نهاية الأمر ثور مثل كل ثيران الدنيا قابل للذبح، وكما كان يشقيني أنني كنت أرمح وأرمح وأفر منه لأنني لا أملك حبلاً لأربط عنقه أو أقيد حركته من أي مكان في لحظات غفلته، وكنت في الصحو أسأل نفسي باستتار كيف أنني حتى في المنام مجرد من السلاح، أي سلاح.

طبعاً الست هانم حزنت على ثورها الذي ابتلعه جلالته الملك في وجبة واحدة، ولابد أن الباشا نفسه أحس بالإهانة لأنه رغم رتبة الباشوية لم يستطع أن يحمي ثور الست أو ثورها، وطبعاً فقد الرجل هيئته

أمام الفلاحين والمزارعين والكلائين، أصبح بالفعل لبانة يتشققون بها الى حد الاستهانة، ربما كان ذلك بسبب حبههم للست هانم وحزنهم على حزنها، لكن الأخطر من الحزن الحريمي كان حزن الرجال على أحوالهم بعد ذلك، ذلك أن موسم تخصيب الأبقار جاء وليس في القرية أي ثور مطلق يؤدي نفس المهمة التي كان يؤديها ثور الست هانم أو ثور الباشا المهضومين في بطن جلالة الملك، هل أقول أن مواسم الخصوبة فاتت وأن البقرات كُفّت عن النعير والطلب، وأنه حدث أن واجهت كل بيوت القرية نكبة «التفويت» لأول مرة، هل تحسرت كل النساء كما تحسرت أمي وهي تحلب بقرتها فلا تجود إلا بالقليل القليل من اللبن على غير العادة؟ لا بد أن الناس كلها في قريتنا وكل القرى المجاورة واجهت نفس المصير، قلّ الآدام والجبن واللبن واللحم والشحم وأصاب العيال هزال مفاجئ، وقال الرجال للرجال على مسمع من الصغار أن بطن جلالة الملك زادت اتساعا وأن سيرته زادت فسادا بسبب ثور الست هانم وثور الباشا، ولا بد أن جلالة الملك قد استشعر في عروقه قوة الثيران وقدراتها فطلب من حكيم مطبخه أن يبحث له عن تلك الثيران المشهورة يعصرها ويعصرها حتى تتحول إلى جرعة واحدة لا تزيد عن ملء كوب ماء هي خلاصة الخلاصة التي تجعله يتحول إلى رجل مطلق يقضى معظم أوقاته في أحضان النساء، لا بد أنه حدثت كل هذه الأشياء بنفس هذا الترتيب، ولا بد أن صفرة وجوه الناس في القرى المجاورة والبنادر كانت بسبب ما جرى لثيران تلك النواحي من ذبح وسلخ وطبخ على نار هابئة أجادها المطبخ الملكي على امتداد السنوات.

لم يكن يحدث من ذلك الولد وليد مصانفات عارضة على كل حال، كان الأمر يبدو لي في أوله مجرد أخطاء بسيطة في التربية أو سوء خلق مكتسب من أولاد الشوارع الذين يختلط بهم في مشاوير الذهاب والإياب من المدرسة، كنت أنا في واقع الأمر أقوم بدورى على أكمل وجه وكانت هي تفعل نفس الشيء، تبذل كل ما في وسعها من أجل راحته، كنا قد أعطيناه خلاصة سنوات العمر وتسامحنا عن هفواته ونزواته الصغيرة، وكنا نشعر بالفرح وهو يكبر أماننا، يلفظ صوته ويظهر الزغب الأصفر فوق شفته العليا معلنا أنه صار لديه الآن مشروع شارب، وكان ساعده يشتد وتطول فترات مكوثه في الحمام فنتهامس لا بد أنه يكتشف علامات مراهقته الأولى، وكنا نشعر بالفرح ونكتم الفرحة خلف نكات عابرة

وكلتنا نخشى عليه من الحسد، نبدل الموضوع قبل أن يخرج هو فتداعبه أو أداعبه بأي كلام يخطر على البال، يتبدى لنا في بعض الأوقات طفلاً لا يزال وفي بعضها الآخر رجلاً حقيقياً يدارى عنا علامات رجولته خجلاً مهذباً أو عجزاً عن البوح لي أو لها على انفراد رغم كل التلميحات التي كنا نلقيها على مسامحه على أمل أن يستجيب، كان وحيدنا الذي لم يكن هناك قبله أو بعده، وريثنا الوحيد ونخيرتنا الحية لمستقبل الأيام.

عندما رأيت عقب السيجارة يطفو فوق ماء القاعدة رغم انفعال المياه المعتابة بعد قضاء الحاجة، لم أفكر في الولد رغم أنه كان هناك قبل دخولي، تبادر إلي ذهني أنها هي التي سخنت سيجارة سجانري لتداوى بها صداعاً كان قد أصابها وحدثتني عنه في صباح نفس اليوم، ولم أكلف نفس عناء سؤالها في الأمر، ربما لأحميها من لحظة خجل سوف تصيبها وتزيكها بينما تعترف بالتدخين وهي التي لا تكف عن الإلحاح عليّ لأبطل التدخين لأنه يفسد الصحة ويورث الفقر، لكن الأيام توالى وكنت أنسى الأمر كله لولا أن انتبهت إلي تناقص اللغافات التي احتفظ بها، كل يوم تتناقص بشكل طردي وملفت للنظر، قلت أراقب الحمام خلصة فتبين لي أنه يخزن خلصة وأنه رغم الاحتياطات التي يتدبرها فإنه لا يتمكن من إخفاء كل معالم جريمته، كانت تبقى في الحمام بعد خروجه رائحة التبغ وعلى الأرضية نرات الرماد الذي يتخلف ويشاط من طرف اللغافة المشتعل، ولابد أن الآباء في مثل هذه الحالات يجمعون كل الدلائل قبل أن يعلنوا اكتشافهم لأولادهم أو لزوجاتهم، وقد حدث أن حدثتني عن الأمر قبل أن أواجهه ففحصتني بأن أتريث أولاً قبل أن أحاسبه وأنا مغلوت الأعصاب، بل أنها نصحتني بأن أترك لها مهمة تنبيهه إلي مساوئ التدخين بأسلوبها الهادئ وأعصابها الباردة، قلت لروحي لا بأس، هي مهمة صعبة على كل حال ولابد أنها أقدر مني على معالجتها

كان الولد يضربها بقسوة ويصرخ، وعندما انفتح الباب بمفتاحي كف عن الضرب لكنه ظل واقفاً في مكانه يتأملني بلا وجل، كانت هي تنزف الدم من فمها الجريح وتمتر عري فخذيها من أثر تمزيق ثوبها، وكنت في واقع الأمر أوشك على السقوط نى مكانى من هول الدهشة، هل كان ما أراه بالفعل هو نفس

الولد الذي اعطيته بلا حساب؟ وهل هو عقوق فاجر أكل براسه فجأة من خلال الولد الذي تجاسر وأهانها إلى هذا الحد، لم أملك نفسي عندما كنت أصفعه بكل عزمي ويتعاشى صفعاتي، يتنافز برشاقة الى الناحية الأخرى فاعاود المحاولة وتطيش ضرباتي في كل مرة، هل انهكني أننى كنت أحاول ضربه ولا أستطيع؟ وهذا الذى اشتد عوده وانتقلت عياله إلى حد أنه كان ينظر ناحيتي مبتسما باستهزاء واستهانة هل كان هو نفس الابن؟ أصابتنى حمى وارتميت فى نفس مكانى، ألهمت معترفاً بعمى عن ملاحقته والآخر واقف قبالتى يذكرنى بلأنى عجوز وعاجز وأنه من الأفضل لى أن أعيش بقية أيامى مؤدبا بدلا من أن يعلمنى هو الأدب، كان يدخن وينفث دخان سيجارته تجاهى فتظهر من خلال سحب الدخان شياطين ومردة وكلاب مسمومة وأغلال وأسوار سجون وقضاة وعسكر وأئات أمهات فقدت أولادها، وكنت أرغب فى الصراخ لكننى انخرست، أصابتنى خرس قبل أن اعترف لنفسى بلأنى بالفعل قد عجزت عن حماية امرأتى من شراسة مجرم محترف يعيش فى بيتى ويرقد على سريرى وقتما يشاء، يدخن سجاىرى وهالك خيمزى ويسلب نقودى بحسب ما يريد، كنت أعانى مع الخرس إحساس بالوهن الكامل والمجز حتى عن الزحف على بطنى مثلما تفعل أى حشرة جريحة، وكان الولد رابضا هناك فى نفس مكانه يتأملنى ويتأملها بشماته ووقاحة تؤكد لى ولها إنه ابن حرام.

كان الثور المطلق الذى لمست هانم يرمح أمامى فى المنام، أسعى وراءه كى استعيد للبقرات التى كفت عن الولادة وإدراو اللبن، أوشك أن أمسك من قرنيه بلا رهبة أو تردد، يبدو لى رغم قوته وضخامته قابلا للإستئناس طبعاً، أبحث عن حبل قيادة فلا أجد والثور قريب منى وفى متناول يدى يتباطأ فى خطواته وكأنه عقد معى اتفاقاً لأعيدة منقاداً لأهل القرية وألست هانم بنت عم الباشا الكبير، وأراها فى البعيد تنادىنى وتناديه، لكن الثور الآخر يأتى رحماً من بعيد فى اتجاهى وقد شرع قرنيه للسنتوين وأظلاله المبرية فاقر منه، أرائى بين ثورين أطلب احدهما ويطلبنى الآخر، نمبر المزارع والحدائق والشوارع والمناطق الساكنة، وأتدخل فى ساعة الخطر فى بدن الثور الطيب، امتزج فيه والآخر يطاردنا بعناد وشراسة، أطلب من نفسه ومنه أن نستدير ونواجهه بدلا من ذلك الفرار المخجل، أذكره بأنه يملك هو الآخر قرنين وأظلاف قوية، يتباكى ويطلب منى أن أسن له قرنيه وأن أبصر أظلاله وأتمجب لأننى لا

أملك أى أدوات للسنن أو البرى، لامية ولاشجرة حلاقة ولا مبرد، تطول المطاردة وأرى وجه الست هانم وأسمع شكايته من حكيم مطبخ جلالة الملك الذى أخذ ثورها الطيب وحولّه الى مجرد طبخة معبأة فى كوب ماء ابتلعها جلالتة ضمن وجبة غذاء، تحذرنى من إمكانية تكرار الطبخ بنفس الطريقة السابقة، وأنه فى هذه الحالة ساكون أنا نفسى فى داخل الثور المطبوخ وسوف أنوب أو أتضامل قبل أن يتلعتنى جلالة الملك، أفكر فى تخليص نفسى من الثور الطيب فأرى الثور الفشيم ورائى، أعاود الرمح والاختفاء فتنادينى أم الولد هذه المرة وأخجل من الظهور أمامها أبقى فى مكانى ضمن مكونات الثور القديم الذى يجرى ليحمينى من احتمالات الذوبان فى وجبة أو الذبح بأمر ملكى مطلقا حدث له، نتبادل أنا والثور الطيب بعض الحكايات القديمة عن الست هانم التى ظلت على عنادها دون زواج والتى ظلت عفوية وصبية وقوية رغم مرور السنوات، والتى لم تفقد جمالها أو سحرها رغم موت الباشا وكل أولاده فى أحداث عارضة، أشعر بارتياح وأنا الملح الثور الآخر وقد انصرف بعيدا عنا وكف عن المطاردة، أفكر فى الذهاب إلى ماوى ياولينا وقد اطمأن قلبى أننى على كل حال جزء من ثور مهذب من افضل السلالات، وأننى استطيع لو أردت أن أخذه الى بيتى أستضيفه، وفى المنام أيضا رأيت الثور الآخر يطلع لى من تحت غطاء فراشى شاهراً قرنيه المسنونين، أتمجب لأنه طلع لنا مثل الجنى من تحت الأرض واحتل سريره.

عند شاطئ النهر جلست أشاور نفسى فى الأمر، كان النهر حنوناً فأوى لذاكرتى بكل اللقدمات، تذكرت كيف كنت أداعب الولد فيقاومنى دون أن يبدو عليه أنه قادر على المقاومة، وأنه فى أحد المرات شى أبهامى فكنت أتوجع لولا أننى تماسكت أمامها وأمامه، وأنه لوى ذراعى مرة فثبت على حالى ونظرت إليه باندهاش قبل أن يترك ذراعى الملوى، وأنه كان يطالبينى بأن أشتري له بعض الأدوات الرياضية التى يطلبها أمثاله لتقوية عضلاتهم التى تنمو، ولأننى كنت فى صدر شبابى رياضيا معدوداً فقد أسعمنى أن يربث عنى تلك الصفة، كنت أشجعه بالقول والفعل ليزود قوته، دفعت له اشتراك النادى الرياضى وأوصيت عليه المدرب العجوز، زوّيته بالملايس الرياضية اللازمة والحقائب وزودت مصروفه، ولابد أنه خلال تلك الفترة وضعنى فى عدة اختبارات ليتأكد من قوته التى تنمو ووهنى وكانت هى تزهو به عندما

تحدثت عنه إلى حد أنها كانت في بعض الأحيان تبالغ وتجعلني أشعر بشيء من الغيرة المزوجة بالفرح، ولكنني كنت أوصيها بأن تهتم بتغذيته حتى ينشأ قوياً وقادراً على مواجهة المستقبل الآتي في علم الغيب والذي لا يبدو مطمئناً بكل الحسابات، هكذا إذن أوحى لي النهر بكل ما كان وما تاه من ذاكرتي بسبب الوهن والشيخوخة المبكرة وهول المفاجأة.

قلت للنهر أن الوهن أصابنا وأنا صرنا نخاف أن نسمى الأشياء بأسمائها:

«كنا نسمى البحر والنهر واللهو والعبث، كنا نسمى الكفاف والجوع والثراء والبذخ، وكنا نسمى السفه والجهل المتحكم، ونسمى الدم المسفوح الذي يلطخ جدران البنايات وينسكب على الأرض، وكنا نسمى عصى القلوب وخداع الأبصار وخرس الألسنة، وكنا نسمى الفجر الآتي ونور الشمس وصحوة الندى، وكنا نسمى الطلوع والخروج والأحلام والرؤى، كان الخيال أيامها يرمع في المدى ويخطئ كل الحواجز المعقمة، وكنا في ذلك الزمان نفهم كل لغات الدنيا، حتى الألسنة الملوية والتي كانت ترطن بالأوندي أو بالعبري كنا نفهمها ونفهم مقاصدها حتى أحلامنا أيها النهر القديم أصابها وهن، صارت أحلاماً مبتورة، وأنا أستخدم عكازي اتصالب وأقوم فلا أقوم، أظل في نفس مكاني، فهل ترضى لي أن أتجمد على طرف مجراك بزمهرير البرد اللافت من «طوية»، أو أنك تقريني بأن أخلع كل ثيابي وأنزل إلى مياهك مثلما كنت أفعل في مثل هذه الأيام وأتطهر ويطاوعني عزمي؟ ربما تريدني أسلم روعي لروحك لترينني من كل هذا السخف.

لكنه بدا لي أن النهر أصابه خرس مباغت، أو أنه في الحقيقة أصيب مثلي بالوهن وتصامم عن سماع الشكايات من أفواه البشر، ومن البعيد كنت أرى شبحاً يسعى ناحيتي لا هو بالتأكيد يخلصها ولا هو بالتأكيد لا يخلصها، كانت تلوح لي بكلمات يديها، وربما كانت تناديني ولا أسمع، تتكشف لي رغم العينين الكليلتين الدامعتين ملامحها فتعيني على القيام، أنهض وأقوم وأمشي ناحيتها، يشهدني نهر الله وشمس الله التي طلعت فنورت وجهها وهي تبتسم وتحوييني في حضنها تستعيدني من الضياع واستعيدها وسطح النهر يلمع.



شروع الوقت

١ - معتصماً بعناصره

مختلياً بالوردة

والفاكهة الجزلة

يذرع معها الدغل

صعوباً، وهبوطاً

دعكت خصب النهر: ففاض

: امتلات

أفسحَ للالوان

فضاءً

حين انفرط

استنقفي فوق وسائدها
اكمل هذا الفعل الناقص
بالفرشاة

٢ - في الأخدود الأصغر
كنا نتحسس عمرينا
ونجوب عوالمنا
نستعجل شيئاً ما
لم يتحقق
وسطاً هسيس
لم يكبر بعد

٢ - ضاجع موجته الشاهقة
المحفوفة
بزفاف الزيد الشبقي
على
ظلاً رملياً

٤ - حين باغتها
تتراجع بين الحقول

تسمُر
حتى انتشت
ولكنه
فوق سور المدينة
علّق أسرارها
حين جردُها
من ظلال القصبِ

• داهمتني بطعم القرنفل
وارتحلت بي
من باغتنني
بعرى المرايا
وارث من القوت، والدغل
والعشب، والأغنية
من اخلتني
إلى (مصر) من
بابها (اليوسفي)

وللكتابة وقت



- ١ -

فى نهاية الأمر، قلت لنفسى مستسلماً إن الوقت - بالنسبة لى - قد أصبح ملائماً تماماً للانتحار. ولم يبق الآن سوى اختيار الوسيلة. وتناهى إلى صوت رنين ساعة الجامعة فى البعيد، فقدرت أنها الواحدة صباحاً. وكان مطر خفيف لا ينى يتساقط فوق هامات الأشجار المتناثرة عبر الشوارع المغسولة التى تعبق برائحة تثير فى نفسى أشجاناً قديمة.

تطلعت إلى تمثال نهضة مصر المغتسل بالرزاق، وهو يلتمع تحت أضواء الميدان الفوسفورية، قبالة حديقة الحيوان الغارقة فى الصمت. وقررت أن أعبر كوبرى الجامعة سيراً على قدمي، فريما عثرت على سيارة أجرة، يقبل سائقها أن يتوقف، ويحملنى إلى منزلى، فى حوارى درب سعادة.

واجهتنى تلك الصورة الكبيرة فى منخل الكوبرى، فضاعفت من كتابتى. كانت صورة ضخمة «بورتريه» بالألوان الطبيعية، وقد ارتدى صاحبها ملابس العسكرية محملاً بالنياشين والرتب والقلائد المعدنية. وتحتها كتب بخط النسخ الأسود الواضح «مصر أولاً». أخذت نفساً أخيراً من سيجارتي التى أصابها الببل، ثم قذفت بها إلى بركة المياه التى تجمعت تحت الصورة.

استجمعت قواي، ورحت أعبر الكوبرى تحت وطأة نظرات الجنود المسلحين قرب سور الكوبرى، ولم تواتنى الشجاعة لأرفع رأسى كالعتاد، ملقياً بنظرة ساخطة على العَلَم، الذى كنت أعرف أنه هناك فوق البناية العالية، يرفرف فوق سماء القاهرة المكفهرة.

وعند منتصف الكوبرى توقفت لثقت أنفاسى. وحاولت أن أشعل سيجارة أخرى، غير أننى لم أتمكن. ملت على السور الحديدى البارد. وأطللت على صفحة النيل، تنعكس فوقها أضواء خافتة تصدر من العوامات والملاهى الليلية التى غرست على ضفتيه.

فكرت أنه سيكون انتحاراً سهلاً وسريعاً، لو أئننى قفزت الآن من فوق الجسر، وغبت على الفور فى أعماق النهر. غير أن جسدى أقشعر لا إرادياً لما تخيلت برودة المياه فى تلك الساعة من الليل. ومنظر الجثة المنتفخة - جثتى - حين يخرجونها بعد أن تطفو. وقلت لنفسى ساخراً: إن انتحارى من هنا. وفى هذه الأونة بالذات، ربما يكتسب دلالة سياسية ذات طبيعة انهزامية، وهو ما لم يرد بخاطرى إطلاقاً فكل ما أوده أن انتحر فى هدوء، وبدون إن أزعج أحداً. وهكذا واصلت سيرى حيثما، وقد استقر عزمى على تنفيذ الطريقة الوحيدة التى فكرت فيها زمناً طويلاً.

- ٢ -

عند مدخل شارع قصر العيني، حاولت أن أستوقف واحدة من تلك السيارات التى كانت تمرق من أمامى غير أننى لم أفلح. كنا فى رأس السنة. وكانت السيارات الخاصة مشحونة بأصحابها المبتهجين وسيارات الأجرة الخالية صارت شحيجة. ورحت أغد السير وأبخرة الكحول، المتصاعدة إلى رأسى، تصيبنى بدوار لطيف، يسببىنى تعبى، إلى أن وجدت نفسى فجأة فى ميدان التحرير.

كان الميدان خالياً من العربات المصفحة التى تناثرت فى جنباته، وحواليها وقف جنود الأمن المركزى، شاحبى الوجوه، يغالبون البرد. ولدهشتى لمحت نافورة المياه التى تتوسط الميدان وهى تعمل، فعهدى بها متوقفة صدئة طوال الصيف.

جلست فوق أحد المقاعد الحجرية أستجمع قواي، وأغالب الخدر الذى بدأ يلغنى ويثقل جفونى. ولم أكن أشعر بالبرد فقد كانت الكمية التى تجرعتها من الخمر كبيرة. إذ كنت قد تعمدت فى هذه الليلة

بالذات، أن أستسلم للمرة الأولى فى حياتى. ورغم ذلك - ربما بسبب يقلتى العقلية وانفعالى - لم يظهر تأثير ما تناولته فى هذه السهرة، إلا حينما خرجت للشارع.

قال أمجد وهو يحاول انتزاع الكأس من يدي:

- كفى، ستقتل نفسك.

قلت ساخراً:

- هذا هو بالضبط ما أريده.

وحين كانت الساعة تدق معلنة بداية العام الجديد، قلت للأصدقاء، وأنا أفرغ فى جوفى ما تبقى من زجاجة الخمر:

- عام سعيد، وعمر مديد.

وقمت فقبلتهما الواحد تلو الآخر. جذبنى سمير من ذراعى وأجلسنى بجواره وقال:

- أنت باين عليك تعبان الليلة. ليست عادتك. أكيد مخبى عننا حاجة.

وقلت وأنا أكتم الضحك المرير فى داخلى:

- تصبروا. زوجتى ستتزوج. شهور العدة خلصت.

قال سمير مازحاً:

- يعنى انضميت رسمى لنقابة العزاب

قلت:

- المشكلة فى البنت. ألم أقل لكم إنها ستدخل المدرسة فى العام القادم

أحاطنى أمجد بذراعيه وقال مواسياً:

- لا تحمل هما.

وقال سمير:

- الآن تستطيع أن تحضر حقيبتك وتأتى للإقامة معى دون مشاكل

- باكر أكون عندك . لكن المشكلة فى البيت.

- أرسلها لامها يا أخى.

- ضعها أمام الأمر الواقع.

جلست صامتاً برهة وأنا أفكر فى أنها هى التى وضعتنى فعلاً أمام الأمر الواقع، وحاصرتنى فى ركن ضيق مكبلاً بالأغلال. ونهضت مستأثناً فى الانصراف. فقال سمير:

- لا داعى لخروجك الآن. ثم هنا الليلة. لن يسأل عنك أحد لو غبت. هزرت رأسى موافقاً على جملته الأخيرة وقلت:

- أود أن أمشى قليلاً بمفردى.

- انتظر سنأتى معك.

- حالتى ليست بهذه الدرجة من السوء . يا رفاق.

وصافحتهما على باب الشارع، فعانقانى بحرارة، وكأتهما يشعران بأتى أوشك أن أودعهما وداعاً أخيراً. وسرت وحدى وهواء الليل يسع وجهى متجهاً إلى حيث لا ينتظرنى أحد.

كان أبى رجلاً عجوزاً يقضى أيامه الأخيرة طريح الفراش . بعد أن خرج على المعاش منذ أكثر من عشر سنوات، وكفت أمى عن انتظارى فى ليالى الشتاء الباردة، لكثرة مبيتى فى الخارج. كما أن

صحبتها - على حد قولها - لم تعد تحتل. من إذن سيتطرنى أو يسأل عنى؟ فكرت فى أن سارة ربما انتظرتنى كما اعتادت مؤخرًا. لكننى قدوت أنها ربما نامت فى حضن جدتها، بعد أن تأسست من مجيئى. لم يعد لى من ملجأ إلا مع هذين الصديقين نجتز همومنا معا، ونتحدث عن العزاء فى الشراب، وقد كففتنا عن الأحلام منذ زمن طويل.

كنا قد ارتبطنا معنا منذ ما يقرب من عقدين من الزمان. كان أمجد الذى يعمل مدرسا للرسم اقربهما إلى نفسى، فقد كان زميلى فى الدراسة وفى العمل. وقد أصيب بالسكر عقب خروجه من المعتقل، حيث قضى فيه عامين، وبدأ يهرم سريعا، ولم يكن قد تزوج. فاته قطار الزواج الذى لم يكن يهتم باللاحاق به، على حد تعبيره. وأصبح يعيش مع أخته المطلقه، ترعاها ويرعاها.

أما سمير، وهو صاحب الشقة التى نسهل فيها، فقد اختار العزوبية بمحض إرادته. وكانت له صلاته النسائية التى تغنيه عن ارتباطات الزواج المعقدة كما يقول. كنت قد عرفتة أثناء قضائى فترة الخدمة العسكرية، خضنا الحرب المجيدة معا. وكنت أحد ملازميه فى كتيبة المدفعية المحقة بالمظلات. فقد كان ضابطا عاملا برتبة «المقدم». غير أنهم أحالوه إلى «الاستيداع» منذ بضعة أعوام، للاشتباه فى أن له نشاطا سياسيا معارضا.

- ٣ -

اشعلت آخر سيجارة فى علبتى، وفكرت فى أننى سوف أجد صعبية الآن، فى العثور على أى محل أشتري منه علبة أخرى، فى هذا الوقت المتأخر، وقلت لنفسى: إننى يجب أن أنهض حالا حتى لا أثير جلوسى هنا لمدة طويلة اشتباه رجال الأمن الذين يروحون ويغدون أمامى، وبعضهم يحدننى بنظرات نافذة، وساورنى الخوف من حدوث ما لا تحمد عقباه. فقد يحرق لى أحدهم محضر سكر فى الطريق العام، فأنيت ليلتى بأحد أقسام البوليس. فانا سيق الحظ منذ مولدى. أصادف المتاعب يوما، وقد ولد لك لدى إحساسا متغلغلا بالبنوية وشعورا مترسحا بالاضهاد. ففى طفولتى كنت أتعرض للضرب من المدرسين فى المدرسة. ربما لشكلى المزرى، وملابسى الرثة، وكذلك أبول على نفسى وأنا جالس فى الفصل الرطب، وقد اشتد خوفى من أن أرفع يدى مستائنا المعلم فى الذهاب لدورة المياه. وكان أبى

يضريني بقسوة ويلا مبرر، ربما تغريغاً لكبت يعانيه، ولم أكف عن التبول في فراشي في الواقع إلا حينما اقتربت من سن البلوغ.

وحتى في تلك السن، تعرضت أيضاً للاضطهاد. وكنت أطرد من المدرسة مراراً لعدم تسديدي للرسوم. وفي تلك السن أحببت الكتب وأدمنت قراءتها، وعندما وصلت إلى سن المراهقة تعلقت بامرأة في مثل سن أمي، وكذبت أجن من فرط حبي لها. كانت موظفة بدار الكتب في باب الخلق. ولاحظ الموظفون والمستعمرون شدة ولهي بها، رغم أنني لم أجرؤ على محادثتها، فمنعوني من دخول المكتبة. وفي تلك الفترة من حياتي أدمنت العادة السرية بشكل محموم، ولم أمتنع عن ممارستها إلا بعد فترة من زواجي.

كانت «سامية» هي أول إنسان أحببني. وأشعرني بكينونتي. كانت تعمل كرئيسة للممرضات بقسم جراحة العظام في أحد المستشفيات الحكومية، وحينما تقابلنا أثناء الحرب، بعد إصابتي في العمود الفقري. لم أضغ وقتاً. فقد اتفقنا على الزواج قبل أن يغادر المستشفى. وتقبلت هي فكرة أن تعيش معنا في منزل أبي، لحين عثورنا على شقة بعد تسريحى. وجاءت سارة بعد عامين. وضافت بنا الحجرة التي كنا نشغلها. وأصبح العثور على شقة ضريباً من الأحلام. ولبّ الياس في روعي، وزادت الأمور سوءاً بوفاة زوج أختي الكبيرة، ومجيئها لتعيش معنا. وقالت سامية: إنها لن تستطيع أن تعيش حتى نهاية عمرها هنا. وذهبت لتعيش في منزل أبيها في مدينة الفيوم، وتركتني لأتدبر أمرى. ومرت سنة وراء سنة. وحين زرتها منذ شهرين طلبت منى الطلاق لاستحالة استمرار العلاقة بيننا على هذا الوضع. وقدرت موقفها فطلقتها. لأنه لم يكن هناك مفر من ذلك.

قالت:

— خذ بنتك تعيش معك.

قلت مستنكراً:

— وماذا أفعل بها؟

قالت باستخفاف:

- تعيش مع أمك. أنا يمكن أن أسافر. ويمكن أن أتزوج. وربما تحتاج للبنت فيما بعد، عندما تنتهى فترة الحضانة فتأتى وتطالبني بها.

قلت منفعلًا:

- طيب.. سأخذها. لكن إياك أن تظنى أن بمقدورك أن تريها بعد الآن. لقد قطعت آخر رباط بيننا. وهكذا مضت.

قال أمجد:

- أنت المخطئ من البداية لأنك تزوجت. فنان ملك كان من الضروري ألا يقيد نفسه. الزواج العن شئ. ويصق فى اشمئزاز.

قلت:

- المشكلة هي اننى كنت متوافقا مع زوجتى. وكنت أظن أن مسألة العثور على الشقة لن تقسب في هدم حياتنا. لكن ما العمل .. ما باليد حيلة.

قال أمجد:

- يمكنك الزواج مرة أخرى.

قلت:

طيب.. ابحت لى عن أرملة صغيرة لديها شقة وليس لديها عيال.

قال سمير ساخطًا:

- اسمع كلامي. الزواج نظام عتيق وتخلف. تعال واسكن معي، وأنت ستشبع من النسوان. لغاية ما تزهق. ومن غير زواج ولا يحزنون. في صحتك. اشرب.

وتجرعت الكأس وأنا أفكر مندهشا في صحتي هذه التي نشرب نخبها، بينما هي تنسرب وتتبدد وأنا أعبر الأربعينيات من عمري، وقد اجتازتني كل الأمانى التي راودتني في سنوات الشباب.

- ٤ -

حين كنت أصعد درجات السلالم العالية، متحسسا طريقى في الظلمة، ومتخوفا الاصطدام بأحد الكلاب الضالة التي تبیت على «بسة السلم» هريا من البرد والصقيع، راجعت الخطة للمرة الأخيرة في ذهني. حسنا. سوف أتناول الحبات العشر الباقية من زجاجة «الوديوميل». وهي اقراص مضادة للاكتئاب كان الطبيب قد كتبها لى منذ بضعة أشهر، حينما جافانى النوم، وروعنى خوف دائم لا أدري له سببا من هواجس مفزعة تلح على باننى ساموت بالسرطان، مثلما مات عمى الوحيد بعد عذاب اليم، كان يجعله يعض في الأرض. وكنت أظل مفتوح العينين أهدق في الظلام حتى الصباح. ولجات للخمر كعلاج، فصرت أشرب يوميا ما يقرب من نصف زجاجة من الحجم الكبير، إلى أن تصيبني غيبوبة مصحوبة بدوار، فالقى بنفسى على فراشى، في ركن الصالة وأغمض عيني وأروح في حلم طويل، أتخيل نفسى فيه طائرا عبر مناطق جليدية، على زحافة تجرها حيوانات خرافية، وأهبط بالقرب من إحدى البحيرات المتجمدة. وأخذ في اللعب مع ابنتى بالقرب من الكوخ الجميل، الذى يجله البياض، وتبرز منه مدخنة غريبة الشكل. وأسمع صوت أجراس كنائس وأسراب من الطيور المبتهجة، ثم أنام في النهاية لاستيقظ بعد ساعات قلائل وأنا في حالة من الإعياء.

وفى أحيان أخرى، كنت أحلم باننى أركب سفينة قديمة ذات أشرعة بيضاء، ليس فيها من أحد سواى أنا وابنتى الصغيرة، نعبير المحيط الهادى، ونرسو على شاطئ جزيرة مهجورة، مثل جزيرة روينسن كروزو تماما، لكن ليس فيها «جمعة». وإنما فيها سامية زوجتى تنتظرنا أمام كوخ جميل مبني من عروق الخشب. وأسمع صوت أرغن يعزف كونشرتو باخ الكبير. فيهددنى النوم فوق أجنحته، لأصحو بعد ذلك والصداع يكاد يحطم رأسى.

ولما تدهورت صحتي من إيمان الخمر الرديئة والأحلام، ولم تفارقني فكرة الموت الذي كنت أخافه وأتمناه. ذهبت إلى الطبيب الذي أوصاني بتلك الحبوب، فصرت أتعاطاها بانتظام. نصف قرص قبل النوم، وبعد فترة ضاعفت الجرعة إلى قرص، ثم قرصين، وأحيانا ثلاثة، حتى أتمكن من الوصول إلى حالة الغيبوبة التي تسلمني للنوم. ورغم أنها شفتني من الأرق، وأصبحت أنام أكثر من عشر ساعات يوميا، إلا أنها لم تشفني من الأحلام أو المخاوف، ورسخت في ذهني فكرة الانتحار، وبدأت أعمل فكري لاختيار الوقت المناسب والموسيلة المناسبة، فلم تعد فكرة الموت ترهبنني، بل أصبحت أتمس فيها ملجئى الأخير للخلاص من العذاب اليومي الذي أعانيه والمعبر السهل إلى الراحة الأبديّة. غير أن فكرة أن أترك ابنتي وحيدة، هي فقط ما كانت تعذبني. وكنت أعزى نفسي بأن أمها حينئذ سوف تأخذها إن عاجلاً أو آجلاً. أو أن أختي أو أمي سوف ترعاها إحداهن حتى تكبر. وهكذا حسمت أمري، وقلت لنفسي، وأنا أولوج المفتاح في قفل الباب، إنني يجب أن أنتهى من هذه المهمة الآن، وبشكل حاسم فرعب مع نهاية - كما يقول المثل - خير من رعب بلا نهاية.

- ٥ -

أغلقت الباب ورائي، وراحت أصابعي تتحسس في العتمة بحثاً عن زر النور. غير أنني عدلت في اللحظة الأخيرة، حتى لا أززع أحداً من النائمين، وخيل إلى أنني سمعت صوت نهضة وبكاء مكتوم، فتسمرت في مكاني، ثم أسرع فاضأت النور، لأبصر سارة تجلس متكومة على نفسها في فراشي، ملتفة بالأغلبية، وهي ترتعد.

أذهلتني رؤيتها في هذا الوضع، فهرعت نحوها مترنحا، وضعمتها إلى صدرى بقوة، قلت:

- ما الذي أيقظك في هذه الساعة؟.

قالت بصوت أقرب إلى الهمس:

- كنت أنتظرك .. لماذا تأخرت؟.

-
- لو كنت أعرف أنك ستنتظرنى الليلة لعدت مبكرا. كل سنة وأنت طيبة.
- دخلت حذائى، ثم انسلت إلى جوارها بعد أن أطفأت النور واحتويتها فى صدرى، كأنها قطة صغيرة. وفكرت فى أنها سوف تعرفنى الآن عن تنفيذ ما عزمته. وسمعتها تقول:
- على فكرة .. ماما جاءت صباح اليوم.
- تنبعت على وقع الخبر، وجبست أنفاسى:
- وما الذى أتى بها ياترى؟.
- أجابت البنت فى بساطة:
- كانت تريد أن تأخذنى معها.
- خفق قلبى بشدة، وسألت مندهشا:
- تأخذك معها. كيف؟.
- نية قالت لها انتظرى بابا.
- وأنت يا حبيبتى .. ماذا قلت لها؟.
- أجابت بعفوية:
- أنا قلت لها سأتبقى مع بابا. لأنه يحبنى أكثر منك.
- ضممتها إلى صدرى مزهواً، وقلت:
- ألا ترغبين فى الإقامة مع ماما ياسارة؟.
- لايا بابا .. أرجوك تخلىنى هنا معاك.
-

- يعنى أقول لها إنك حتقضى معايا .

- معاك على طول يا بابا .. أنا قلت لما أنا تاني وتعيش معنا هنا . لاني باحبكم أنتم الاثنين .

وانخرطت في البكاء، فانهلت عليها تقبيلًا، وأنا أغالب بموعي . وبعد لحظات أحسست بها قد استغرقت في النوم، وإن ظل جسدها ينتفض من أن آخر . وتكررت مرة أخرى الأقراص التي كنت أنوي أن أتناولها . وهممت للحظة أن أنهض، غير أنني ألفيت البنت تتشبث بي، وجسمها يرتجف كأنما كانت تدرك بحسها البريء ما أنا بسبيله ..

ضممتها إلى صدري، وأحكمت الغطاء على جسدينا، وتناهى إلى سمعى صوت «فيروز» الحالم يأتي من مذياع قريب، وهي تغنى وسط السكون «يا طير يا طير على أطراف الدنيا .. لوفيك تحكي للحبايب شو بنى .. يا طير» . وأغلقت عيني .

أرابيسك - موزايكو في حب مصر

بعد رحيل نور الدرداش — رائد الدراما التلفزيونية والفيديو، نكتشف جيلاً جديداً من زسلاته وأبنائه أمثال يحيى العلمي ومحمد فاضل والشقنقيري وإسماعيل عبد الحافظ وجمال عبد الحميد؛ الذين يكونون عقلية المتلقى التلفزيوني المعاصر ويشكلون قيمه الفكرية. غير أن المخرج التلفزيوني الأخير جمال عبد الحميد يشكل مع كاتب السيناريو أسامة أنور عكاشة وكوكبة من المثاليين للبحرين وعلى رأسهم: هدى سلطان ومصلاح السعدنى وكرم مطاوع وأبو بكر

عزت وسهير المرشدى ومحمد متولى، وغيرهم كثيرين، والموسيقى عمار الشريعى ملحمة تلفزيونية درامية هي «أرابيسك» لا تقل أهمية عن ثلاثية نجيب محفوظ فى الرواية المصرية، فإذا اعتبرنا «زقاق المدق» وبين القصصين و«السكينة» الفصول الثلاثة المكونة لعمار الحى للشعبى المصرى بكل شخصياته وتفاصيله اليومية منذ أواخر القرن التاسع عشر ومتنصف العشرين؛ فإن السلسل التلفزيونى «أرابيسك» يمثل حاضر هذه الأمة منذ الخمسينيات وحتى اليوم؛ بكل أحداثه ومكوناته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

والاختلاف بين ثلاثية نجيب محفوظ والحلقات التلفزيونية «أرابيسك» هو فى أن الأخيرة ليست جزءاً من التاريخ الجامد أو متعمداً شمعياً لشخصيات مصرية تحيا وتموت موتاً عابراً أو موتاً جلاً كما نرى فى الثلاثية وإنما شخصيات أرابيسك تتزى بلزائناً اليومية، وتحدث بلهجتنا اليومية، وتتفنن هوانا المعيق بالتاريخ المحيط بالحياء الجمالية التى تنفخ العصور القبطية والإسلامية (الفاطمية والمملوكية) على الملاحق نقوشاً تتزين بها شخصياتها قبل أن تتزخرق بها حوائط بيوتها فى حوارها وأزقتها

التي أصابها
المعطب والخلل
والفوضى.

لذلك كله
يأتى المولد
الحقيقى للدراما
التليفزيونية
المعاصرة
«أرابيسك»

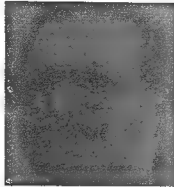
التي تفتلح

جذور الإطالة والملل والميلودرامية
الفجة المتسمة بها الأعمال
التليفزيونية والمسلسلات، فتضعنا
كمكتفين فى مواجهة ملحمة تمثل
الإنسان المصرى المعاصر بكل ما
يعتصره من ألم وحب ووعى
بحاضره وإيمان بتراته الإنسانى.
وكما كنا صغارا نقف أمام المذيع
فى الخمسينيات والستينيات قبل
ظهور التليفزيون، نصفى بشغف
نتلفه إلى المسلسل الإذاعى «بخت
الحقة» لمحمود إسماعيل،
والمملوك الشارد، للمخرج
الإذاعى خالد الذكر «أنور المشيرى»
ومسلسل «الف ليلة وليلة» للفنان
الإذاعى المخضرم محمد محمود
شعبان (بابا شارو). وتقف الدنيا
وتتقدم عندما يصفى المصريون فى



شولوع القاهرة بمنهنا وقراها فى
الخامسة والربع بعد إذاعة
نشرة الأخبار، إلى مسلسل
«سمارة» لسميحة أبوب
ومحمود إسماعيل من إخراج
المخرج الإذاعى الفنان يوسف
الحطاب بصوت المذيع والرواية
ييمثرى لوقا - شعرنا اليوم بنفس
الحاجة، وذات اللمعة لمشاهدة أبطال
وأحداث المسلسلين التليفزيونيين
«العائلة» و«أرابيسك».

غيز أن المصدافية التي تنسم بها
لمعة أبطال «أرابيسك» وتناول
شخصيتها وأحداثها وصياغتها
للغنية الواعية داخل سيناريو العمل
الفنى وموسيقاه وأدائه التلقائى
البدع لمثلنى هذا العمل الكبير
جميعهم.



بالإضافة إلى
الكاميرا
المتحدة على
اللقطات
المتوسطة
والعامة والقريبة
للموظفة لون
استخدام لقطات
«زوم» السريعة

التي تزج أحيانا فى التلقئ، وتشرع
المشاهد بالآرق، كما أن السرد
الرائع للأحداث الذى يتم عبر كاميرا
تتقن أثر متلبها دون التدخل فى
إظهار نغمها كبطل - ذلك السرد
الدرامى المستمر غير المنقطع الذى
يذكرنا بالأحداث النوية من قبل
المؤلف الروائى دون الشعور بتدخله
أو اقتسامه. كل هذا منح
«أرابيسك» صدقاً فى الرؤية
والتناول، ووضعه فى مصاف اللوحة
الدرامية/ التاريخية، والسيرة الذاتية
فى أن واحد، ملحمة وسيرة ترويان
قصة فئة من سواد فئات الشعب
المصرى الكاسمة بلامتة وصدق،
ببساطة وعق معاً، بلا خطافية فجوة
أو ميلودرامية خائبة أو بطولية
خرقاء.

ينسج أسامة أنور عكاشة «أرابيسك» من أحداثها وحوارها بشكل أقرب إلى الخوازيكو المشفق الذي يربط الحدث بالكلمة. الزمان بالمكان، الموضوع العام بالتفاصيل. ولا يعتمد التناول الدرامي لهذه الأحداث، ولا الحوار، على مجرد السرد التقليدي للحكاية، بل على خلق بنية الدرامية ونحت معمار كلمات وأحداث. ويستند في ذلك إلى شخوص وصراعات ونزى وسقطات درامية لهذه الشخوص، فيشكل من هذا كله دراما تلفيزيوية متكاملة.

ليست «أرابيسك» مجرد حكاية «لحسن النعماني» صاحب ورشة الأرابيسك التي ورثها أباً عن جد، ولا هي تاريخ للصناعة المصرية للخشب المتميزة بخصوصيتها داخل هذا الحى «الجمالية»، ولا هي كذلك مجرد قصة عبد المجيد النعماني - جد حسن - الذي سافر مع نقر غير ضئيل من العمال المصريين وأصحاب الحرف وطوائفهم إلى إسطنبول، ليبنوا حاضراً عاصمة الإمبراطورية العثمانية عندما جمعهم السلطان سليم الأول ليشيدوا صناعة بلاده، وفي نهاية الأمر ليست «أرابيسك» مجرد تاريخ

مصر أو استعراض حى للفن الإسلامى والقبلى، متزجاً بالفن الفرعونى فى روحه وأصوله الثابتة. إن «أرابيسك» هي كل ذلك معاً، بالإضافة إلى أنها دراما الشعب المصرى بفنائه وطيقاته، هي تعشيق لعشق هذه الفئات فى حب مصر واختلافهم حولها، وانعكاس لنوازعهم الضارية فى أعماق الأسطورة والجهل والتخلف والنور، هي قاعدة ثابتة أسسها كاتب السيناريو عكاشة، فصاغ ماضى هؤلاء وصاضرهم، وأرهم بما يتنبأون به لمستقبل مصر.

لذلك يغدو هذا العمل للمصريين بمثابة الإلياذة لليونانيين، سيرة عصرية عن مصر، التى نشعر عند مشاهدتنا لهذا للسلسل بأننا فى حاجة إليها أكثر من ذى قبل، هي دفع لنا للتفكير فى غنينا المرتقب ووعينا بمسئوليتنا تجاهها.

يأخذ هذا السيناريو من قصة حسن أرابيسك وأسرته مآلته الدرامية الأولى، فيستعرض عن قرب الورشة والبيت والأهل والأصدقاء والمقهى والقبلا، تعبر الكاميرا من خلال ذلك بشكل بانورامى عام

ببؤنات حى الجمالية وأزقتها، ثم يقتحمها عن قرب عبر «الكادرات» المتوسطة والمكبرة جداً ليكشف الستور، ويخترق الحجب والاستار، فيعير مكتونات هذه الأسر والعوائل وأسرارها، وينقب عن نضارتها ويكارتها الحقيقية، بل ويضعنا أمام مواجهاتها المستمرة التى لا ترحم ولا تثنى أمام ما يفكر فيه هؤلاء الأفراد وما يصارعون من أجله، فلا تملك إلا أن تتعاطف معهم أو تتفهم نواقصهم. يشركتنا كاتب السيناريو والمخرج - شتا أم أينا - فى الفعل المشترك وممارسة رويد الأفعال لسلوك وتحركات أبطال، وهذا أقصى درجات نجاح ما يمكن أن يفشده أى عمل فنى.

إن هذا العمل المركب ليس بمقدوره أن يصبح بهذا القدر من التناق والإتقان، إلا إن كان الصديق مرشده، وعشق مصر دليله. يشترك فى هذه المعزوفة الجميع، فالكمل مسئول، والكمل قادر على العطاء والإبداع بلا حدود، واستطاع كل مشارك أن يشارك الآخر فى صنع هذا البناء الفنى الغد، إنه سلسلة تتواصل حلقاتها: السيناريو -

الممثلون جميعاً - الإضاءة الموحية - سينوغرافية المكان وجغرافيته (الحي - المعمار - المناظر الداخلية - المفهى - بيت حسن - الحللات والدكاكين - الحصاره - الفيلا - إلخ) حتى الكومبارس السائرون فى خلفيه المنظر او مقدمته، كانوا هم كذلك جزءاً لا يتجزأ من نسج العمل وكيانه - الصور المعلقة فوق الحوائط التى تستلهم روح الأجداد وتصور

المراحل الحياتية لشخص العمل الفنى.
ليس باستطاعتنا أن نحصر أولوية فى إبداعات هؤلاء الممثلين الفنانين والفنيين المشاركين؛ فكل فرد منهم اشترك بإبداعه الخاص داخل الإبداع العام المبهـر وعلى رأسهم: هدى سلطان - صلاح السعدنى - أبو بكر عزت - كرم مطاوع - حسن حسنى - محمد

متولى - سهير المرشدى - نبيل الدسوقي - هشام سليم - سيد عزمى وغيرهم كثيرون من المبدعين الشباب. أسهم أولئك جميعاً فى خلق علامة مضيئة تضيف إلى حاضـر الدراما التلفزيونية المعاصرة. لقد نسج المبدعون فى هذا العمل "الفنى الجاد" «أرابيسك» موزيكى فى حب مصر.

• ترويض شيكسبير

زار شيكسبير مسرحنا المصرى فى الآونة الأخيرة، وبـعانا لنشاهده مرتين عبر عين معاصرة: المرة الأولى عندما قدمه المخرج العراقى جواد الأسدي فى مسرحية بعنوان «شباك أوفيليا» على مسرح مركز الهناجر للفنون مع فريق من الممثلين معظمهم هواة غير محترفين..

والمرة الثانية عاينا قدمه المخرج

الانجليزى إيان تالبوت Ian Talbot فى مسرحية «ترويض النمرة» لفريقه نيو شيكسبير بدار الأوبرا المصرية.

وصلة الرـمـل بين التجريبتين فى التناول المصرى لمسرح شيكسبير والفرق بينهما هو ابتعاد التجربة المصرية عن حرفية نص «هاملت» الشيكسبيرى والتصرف فى الحوار وفى الشخصيات بالحذف والتغيير

والتعديل، مع الحفاظ على الرسالة الأدبية والفكرية للمسرحية من خلال التفسير والتأويل والإصحاح عن المسكوت عنه اعتماداً على المنطق به. بينما تتمسك التجربة الإنجليزىة «ترويض النمرة» بالنص الأسمى، وتتمرد عليه فى أن واحد، فترويض شيكسبير الكلاسيكى، وتضعه هو ويطلته (كاترينا) معاً فى قفص من أقفاص سيرك عصرى فوق الحلبة، فتقربه من قلوبنا قبل أن ينفذ إلى



وأيام شكريير معاه للمرأة أم لا

بهاكنا تتلقى مرسا في الحب من مدرستها.



ويُفرق بين التجريبتين كذلك طليعة المؤدين؛ فالمؤدين عند «الأسدي» هواة مجتهدون غير محترفين باستثناء الممثلين حسان يوسف، وسلوى محمد علي، والممثل اللطيف التليفزيوني أحمد مختار. أما المؤدين في مسرحية «ترويض النمرة» فهم محترفون هواة، يصلون إلى أقصى حدود التحكم من تقنيات الأداء التمثيلي والسيطرة عليها، ويخترعون الحواجز والأسوار القيدية لإمكانات الممثل وعلاقاتهم المخرج داخل نسق فني يستند فيه إلى الحركة المسرحية المثقنة المعتمدة في روحها على الارتجال الفني، والمستندة في شكلها إلى التنظيم المتفوق، مما يسمع لنا - بكل تأكيد - بأن نصف كل ممثل على حدة ونضعه في مكان «الممثل الشامل» المؤدي حواراً في إيقاع غير ممل، والتمكن من فنون ألعاب السيرك الأكروباتية، والمتحكم في تعبيرات جسده ووجهه، والعارف لفنون شعبية أخرى كالغناء والرقص وغيرهما. وهذا مستوى متقدم من الاحتراف، أما الهواية فتتشابه لديهم ليس فقط من حالة استمتاع كل

منهم بما يمثلُه فسوق الحلبية، فيشبهون كالمؤدي جواً من البهجة داخل أنفسهم كجماعة من الممثلين تسعد بما تمثله بل لإصرارهم على إيصال هذه البهجة إلينا نحن المتفرجين فتسرى سرعان النار في الهشيم داخل نفوسنا المتعبة.

• شيكسبير معاصراً

ليس ثمة اختلاف كبير بين ما قدمه شيكسبير في القرن السادس عشر في رؤيته العامة لتقديم أعماله المسرحية وإخراجها، بما تقرّحه رؤية المخرج الإنجليزي (إيوان قالبوت): فقد استلهمت هذه الرؤية بقدر كبير روح شيكسبير وتعاليمه كمخرج مسرحي، فلا يوجد في العرض المسرحي الذي رأيناه تغيير لمناظره ومشاهد؛ إنما منظر ثابت هو خيمة السيرك وأمامها «الأريئة» - حلبية للعب، ويقوم مبدأ تغيير المناظر الكثيرة على المبدأ الشيكسبيرى للقديم: اللوحات المكتوبة عليها أسماء الأماكن الخارجية والداخلية، ولهذا السبب نفسه يكون بمقدور فرقة «نيو شيكسبير» أن تقدم عرضها المسرحي «ترويض النمرة» في كل

مكان يجمع الفنانين وجمهورهم، ويربطهم يوشائج الإبداع المسرحي الخلاق سواء كان هذا مسرحاً مطلقاً أو مفتوحاً، يستلهم الحداثق والمبادئ والجيال خلفية لأحداث المسرحية، أو أن تقع هذه الأحداث داخل المكان، فتخترق حدود الحدود، وتصل خشبة المسرح بالفضاء في وحدة هارمونية.

والتشابه بين «ترويض النمرة» التي شامئناها اليوم أى في أواخر القرن العشرين؛ و«ترويض النمرة» كما كان يقدمها شيكسبير في نهاية القرن السادس عشر لا ينحصر في الثبات الشكلي للمنظر، بل يتجاوزوه أو يستخدمه ليؤكد من خلاله عدم اهتمامه بالطرز أو التضييع المعماري الواقعي لجغرافية المكان، وذلك لصعوبة تقنيات تغيير الديكورات المسرحية فوق خشبة أيام المسرح الإليزابيثي من ناحية، ومن الناحية الأخرى لأن فلسفة تغير المكان واختلاف زوايا رؤيته - على المستوى الفني المادي - تقوم على التواصل والاستمرارية، دون التوقف الزمني الطويل لتغيير المنظر بمنظر آخر، إنه تدرج في تواصل الصراع وتركيب الفكرة الرئيسية بالافتكاح

الثانية ووصولها إلى ذروة التعقيد، ثم انفرجها عبر حيز المكان؛ وكذلك لأن تجسيم المكان وتشبيده لم يكن يمثل لشيكسبير إطاراً للحدث وكيونوته، وإنما المكان المضاطف مخيلة المتفرج / الملقى، ليرى نفسه من خلال مكانه الذي يشيده عقله الباطن باختياره، ويعطيه أهمية وتدرجاً درامياً وفقاً لما يطره المكان داخله. ولذلك فالكلمة عند شيكسبير تخرق اللامكان، وتجرب أفاق الزمان، وتكسر محدديته، فيصبح الحدث والصراع والفكرة مترادفات تدفع المتفرج للاشتراك فيما يحدث فوق خشبة الممثلين. وهذا ما فعله المخرج الإنجليزي (إيان) الذي بنى جسراً من التواصل مع شيكسبيره، ووضعنا في قلب المكان الشامل، وأخذنا في رحلة مع شخصه، لنبنى لهم باتفسنا أماكنهم وأزمانهم ومكوناتهم النفسية المبنية من وعاء عالمنا الذي نعيش فيه.

تقرب «ترويض النمرة» بمشكلاتها الدرامية من وجهة النظر المصرية، من ذات المشكلة المطروحة من وجهة نظر مبدها في أيامه: وهو اتفاقنا مع شخصية (كاثرينا)

- المرأة للتمردة - وتعاطفنا معها أو اختلافنا معها. والاختلاف والاتفاق مع (كاثرينا) هو بقدر التعاطف نحوها أو - إن شئنا البقاء - بقدر التعاطف مع طبيعة العصر أو اختلافنا مع فكرته. ففي عصر شيكسبير كان الجمهور مهتماً - بفعل التقاليد الاجتماعية والأبوية - لتقبل شخصية (كاثرينا) على أنها «نمرة متوحشة» تحاول أن تحدى رغبات الرجال في جعلها امرأة طيبة خاضعة تمثل الرغبة الفنية للرجال في إخضاع النساء تحت سيطرتهم، مما يستفز بالتالي المتلقين إلى التعاطف مع البطة باعتبارها نموذجاً وشخصية في آن واحد، يحاول المؤلف من خلالها أن يكسر هذه التقاليد الجامدة، ولكنها لا تفلح في التمرد فتتكسر (كاثرينا) لتخضع في نهاية الأمر للرجل (بثروتشيو) الذي يشكلها وفق هواه ويخضعها لما يراه.

بهذا المفهوم المبسط للطبيعة الإنسانية يصبح هذا التعاطف مع (كاثرينا) مادة تتفجر منها الكوميديا على مستوى سطحي فقط، أو على المستوى الضارحي لهذه الكوميديا الأخلاقية، وذلك تغدو

معالجة المخرج الإنجليزي المعاصر (إيان) في التعامل مع (كاثرينا) نمرة متوحشة ينبغي ترويضها، والنظر إليها عبر عيون مدرب حيوانات مفترسة، هي الصورة الأمثل من المعالجة الدرامية لتفجير العلاقات المتناقضة بين رغبات (كاثرينا) المستحيلة وترويضها، فتصبح أكثر استئناساً من شقيقتها الهادئة: بعد نجاح (بثروتشيو) المدرب الزوج في ترويض فريسته وجعلها مجرد «نمرة» مثيرة للفرقة من فقرات سيرك متمعة، وليس فقط مجرد تعاطف أو إشفاق أحقر.

من هذا المنطلق ينتقي المخرج رؤيته السينوغرافية للعرض المسرحي - فشخصه هم جماعة من المهرجين في سيرك يمثلون فوق حبلته الدائرة المزخرفة اللون، ونحن نشاهد أحداث المسرحية تباعاً حيث يعثر أحد اللوردات على السمكري (كريستوفري سلاي) وهو ثمل بالقرب من إحدى الحانات، ويأمر اللورد - بفرض الخراج - بأن يوضع السمكري في الفسار، وأن يمسأل عند استيقاظه على أنه نبيل كان يعالج من الجنون ثم شفى. عندئذ تصل فرقة من الممثلين ويقيمون مسرحية

فرقة من الممثلين ويقدمون مسرحية أمام (الورد) (إسلاى)، وهى المسرحية الأساسية (ترويض الفمرة) التى تبدأ أحداثها بوصول شابين إلى (بادوا) هما (لوسنتيو) وهو ابن تاجر من (بيزا) قدم للدراسة، و(بوتروتشيو) وهو سيد ريفى جاء للبحث عن زوجة ثرية. ويلتقى الشابين مع (بابيتيسا) وهو تاجر من (بادوا) لديه ابنتان جميلتان هما (ميانكا) و(كاترينا) التى تتميز طابعها بسرعة الغضب والنفور، ويعتقد أبوها وكل سكان (بادوا) انها متمردة، وبالتالي لايجزأ أحد على طلب يدها بعكس (ميانكا) التى يخطب ويها كثير من الخطاب. يقع (لوسنتيو) فى حب (ميانكا) ولكن (بابيتيسا) الأب يشترط أن تتزوج (كاترينا) أولاً، ويتزوج (بوتروتشيو) من (كاترينا) وهو عاقد العزم على أن يرفضها. وتودر معركة فريدة بين الجنسين ترجح فيها كفة (بوتروتشيو) بواسطة ذكائه وفصاحته ورجولته،

وأخيراً يستطيع (لوسنتيو) أن يتزوج من (ميانكا) وسط دهشة الجميع من التحول الذى طرأ على (كاترينا).

هذه هى خلاصة الأحداث الدرامية الأساسية التى تكون أرضية العرض، لكن العرض نفسه يطبعه المخرج منذ بدايته حتى نهايته بطابع التمثيل الأقرب إلى الكوميديا المرتجلة والمهرجين الشعبيين، ليصبح جزءاً لا يتجزأ من نسج العروض المسرحية المقدمة لسواد الشعب، فى الشوارع والميادين مما يؤكّد قيمة العرض المسرحى وأهميته باعتباره حالة مسرحية احتفالية، تخلص شيكسبير من فنونته ونخبوته بعد أن تروضه (فرقة نيو شيكسبير - The New Shake- speare Company) ويخضعه مديرها ومخرجها المسرحى الأول (إيان تالبوت) لفكره العصرى وتناوله الجديد.

وتقدم هذه الفرقة عروضها المسرحية فوق خشبات المسرح المفتوح فى (بريجتنس بارك) منذ أكثر من ثلاثين عاماً. وأهمية تجربة

(ترويض الفمرة) انها تقدم - بهذه الصياغة - فى مختلف الامكنة المفتوحة وداخل المسرح التقليدى المعلق أى داخل العلبة الإيطالية. ويستند هذا العرض المسرحى فى أطروجه الفكرية وصياغتها لمفردات الكوميديا الشعبية القائمة على تباين الشخصيات وتنوعها فى الزى وطريقة الأداء، واستخدام (ماكياج) أقرب للقناع منه إلى الوجه الإنسانى الجامد، ليتمكن المتفحص ما يعمل داخل البشر/ الممثلين دون خوف أو تردد من إفساء أسرارهم، ولذلك تصبح المسرحية أقرب إلى اللعبة منها إلى العمل المسرحى الخالص المعتمد على أداء أشعار شيكسبير الدرامية فى مسرحياته بفضل الإلقاء الرصين للكلمة. ولذلك أيضاً تخلص جماعة (نيو شيكسبير) شيكسبير من قداسته، وترفع من مرتبته الشعبية، وتروضه؛ وتجعله متجسداً ملكاً لنا؛ وجزءاً من هنا الفكرى والفنى للمعاصر.

هنا، عبد الفتاح

(١) فى رأى (توى دويرسون) عن (فرانسيس مير) أن القدم نسخة نشرت لمسرحية (ترويض اللمرة) تعود إلى عام ١٥٩٤.

تحية إدوارد أولبى إلى يوجين يونيسكو

ذلك، لم تكن تعرض
إحدى مسرحياته وقت
وفاته فى أى من
المسارح الأمريكية.
ومن ثم لم يكن هناك
أى مبرر لمشروع
لاتخذ منه موضوعاً
لرسالة نيويورك.

وقد قرأت بعد ذلك
العديد من كلمات
النفى لنقاد أمريكيين
لم أتوقف عند أى
منها طويلاً، لأن



يوجين يونيسكو

لم يدرك بخلدى
عندما قرأت نعى
الكاتب المسرحى
يوجين يونيسكو يوم
٢٩ مارس أنى قد
افكر فى الكتابة عنه
على الأقل بمناسبة
وفاته. فالرجل، برغم
أصله الرومانى الذى
لم يغفله كتاب السيرة
الذاتية طوال حياته،
ينتمى ككاتب مسرحى
إلى حركة الأدب
الفرنسى. وعلاوة على

معظمها كان لا يختلف كثيراً عما يمكن أن يتوقع المرء أن يكتب عن يونيسكو، وبصفة خاصة في هذه المناسبة بالذات التي لا تتمثل أكثر من التركيز على دور الكاتب في تطوير الشكل والمحتوى المسرحيين وما يعرف بفلسفة مسرح العبث.

واستمر هذا الروتين حتى قرأت أخيراً مقالاً كتبه الكاتب المسرحي الأمريكي إدوارد أولبى «تحية للفرديناند» «العظيم» بملحق الفنون بصحيفة نيويورك تايمز في عيدها الأسبوعي الصادر يوم ١٠ إبريل. فقد توقفت طويلاً أمام هذا المقال الاعترافي الهام، لأنه كشف عن كتابته أكثر مما كشف عن المحتفى به نفسه.

ومع ذلك، تتعاضدت عن الكتابة بسبب الحيرة وغموض الغرض. هل أكتب عن يونيسكو من خلال أولبى أم أترك المجال لأولبى ليتحدث عن يونيسكو من خلال الحديث عن نفسه.

واستمر هذا التردد حوالي أسبوع حتى حسمه تماماً لصالح أولبى فوزه بجائزة فوليتز عن

مسرحيته قبل الأخيرة «ثلاث نساء طويلات» التي تعرض حالياً، خاصة أن إدوارد أولبى وعمره ٦٦ سنة يحصل على هذه الجائزة للمرة الثالثة، وهذا رقم قياسي لم يحققه من قبل إلا روبرت شمشيروود وروجرين أونيل، وكان أولبى خلال السنوات الأخيرة يعاني من تخطي المنتجين عنه وإزراء النقاد لأعماله وإنصراف الجمهور عنها. يقول أولبى .. لم أولد على وجه الدقة في حقبة سيارة - حسن، ربما ولدت في حقبة سيارة لأنني لم أعرف أبداً أبوى الطبيعيين، وعاداتهما - كانت أسرتي بالتبني تعمل بالفرديناند، لم يكونا من الحواة أو الكوميديين، بل كانا - وهو الأدهى - يملكان وديران «حلقة فردنيل كوث أولبى».

وكان يتردد على البيت الذي حاولت أن أنشأ فيه ممثلون وكان أمثال ادوين وفيكتور مور، يوزجهموني على حجورهم عندما كنت طفلاً، وكانت أسرتي تتركني أذهب إلى المسرح عندما كنت صغيراً صغيراً، وكانت أولى ذكرياتي

المسرحية «جامبو» بمسرح «هيبودروم» القديم - جمى دورانت وفيل، وأغاني روجرز وهارت الرائعة، ولعبة علفت في القاعة لأطفال مثلي، شكل من يشبه الـ «كرانزى كات على لوح يسك باليد، يحرك بخيوط من أسفل، ولاشك، أنني كنت أمتنع بالأغاني والفيل وديورانت، وأعرف أنني أحببت اللعبة ومر الزمن وانتقلت عبر مراهقتي الحيرة وعشرينياتي الفوضوية مكسباً خبرات مسرحية في الطريق. (كنت محظوظاً: فقد عشت في نيويورك).

وعندما كنت في الرابعة عشرة - وأنضلت المدرسة العسكرية جزاء خطاياى اكتشفت شكسبير، وأدركت أن المشكلة هي اللغة؟ وربما نستطيع بعد إعادة الكتابة والتبسيط أن نذاع الحكايات بصورة أفضل. وقد تخلت عن هذا المنهج عندما تركت المدرسة العسكرية، وفيما بعد، خبرت تشيكوف وبييرانديلو وإيسن - دون أن أشعر بالحاجة إلى إعادة كتابتهم.

لقد قادتنى الفرصة والحظ

(٥) نسبة إلى Vaudeville وهي للهاة الخفية التي اشتهر بكتابتها يونيسكو.

الحسن إلى حضور افتتاحات «بائع الثلج ياتي»، ولحم أسناننا» وبيت الحيوانات الزوجانية، وكنت لأزال أكتب شعراً ليس جيداً جداً ولكني تخلّيت عن كتابة الرواية لأنها عمل شاق، ولم أكن قد أدركت بعد أن ممارستي لكتابة القصة القصيرة، على الأقل في حالتى لا تفضى إلى كتابة قصة متقنة، وفى الدراما، قادتني المهارة الجنسية ذات الفصول الثلاثة التى كتبتها فى الثالثة عشرة من عمري إلى المزيد من محاولات كتابة المسرحيات. ولكن يالها من حبة مثيرة تلك التى عشناها فى نيويورك فى أواخر الأربعينيات والخمسينيات - أولئك الذين عاشوا من بيننا مع كونسيرتات موسيقى الألفانجاوارد بمسرح ماكملان بجامعة كولومبيا ومعارض التركيبين ولوحات التعبيرين التجريبيين فى الجاليريهات وانفجار الكتاب الأجانب المترجمين - سارتو وكامو والموجة الجديدة والواقعيون الإيطاليون ببيروت وفيرجا ومورافيا وغيرهم وفى المسرح فى الخمسينيات وقعت مصلبة من الأحداث غيرت قواعداً الكتابة المسرحية - افتتاحيات مسرحيات مسرح التوبفول العظيمه فى أمريكا

ليبيكيت ويونيسكو وجينيه.

وكان تأثير هذه الأعمال المسرحية من العمق بحيث اخترع مصطلح «مسرح العبث» ليشمل (ويعلز، للأسف) إنجازهم، ولو أن يونيسكو كان الوحيد بين الثلاثة الذى كان ينطبق عليه المصطلح.

لقد انزعج الرجعيون، ووقع جمهور المسرحيات التقليدية فى حيرة، وقرر فجأة جيل بأكمله أن يصبحوا كتاباً مسرحيين، بعد أن حرّهم هؤلاء الثلاثة.

لقد قامت الحيوية والجساره وخفة اليد وأعق الضحكات فى أحلك الظلمات بتكسير جميع القواعد، وبيّنت لنا أن العادى والأمن والمتوقع كان هو مسرح العبث الحقيقى وإذا كان فى وسعنا أن نلحق بليبيكيت بالوجوهين، وجينيه بنوع من سجن الروح الانفرادى، نستطيع إذن أن نربط يونيسكو بالدادية والسورالية - وهما حركتان لامتثالان جزءاً من الثقافة الأمريكية السائدة. وقد أثر على كثير منا اهتمام يونيسكو بانهمار اللغة وبأسور أخرى مثل الشخصيات الرئيسية التى لا تظهر أبداً والآثا

(والجثث) التى تنمو مع نمو الدراما، والناس الذين يتحولون إلى خرايت أمام عيوننا (ذاتها).

وكما أن دين هارولد بنتر لبيكيت يمكن الوقوع عليه فى كثير من أعماله، يمكن بوضوح العثور فى مسرح يونيسكو على المصادر الأسلوبية لمسرحيتين من مسرحياتهما : «الحلم الأمريكى» و«صندوق الرمال».

وفى الواقع، كانت الصفحات الأولى من مسرحية «الحلم الأمريكى». تبين بوضوح كاف أن المقصود منها هو أن تكون تحية إلى المعلم الرومانى - الفرنسى، وبذلك كانت دهشتى عندما أصر بعض النقاد على أنها كانت تقليداً - لمواقف يونيسكو.

إننا يمكن أن نقلل من شأن يونيسكو، مع ذلك، إذا قلنا أنه لم يكن أكثر من حقيبة هيل والأعيب. والواقع أن اهتماماته بالصريه الفردية، والهوية والعقلانية تضعه فى مكانة أعلى بكثير. لقد كان قوة أساسية فى تشكيل الدراما غير التقليدية فى النصف الثانى من القرن العشرين.

لقد استمر الاعتراف ببسكيت كعمل أو أستاذ، رغم أنه دفن تقريباً بواسطة الأكاديميين، ولا يزال الصنوبريون الذين يخيفهم عن رؤيته البدائي أيما خوف، يزدرون جينيه، أما يونيسكو - أكثر الثلاثة ملاعبة، وأشدهم تجريبية فقد أهمل، برغم أن عمله مستمد تماماً من الواقع ويشديد الواقع مثل أعمال الآخرين.

ولإنساندة من الخوض في ذلك، فبعد مائة عام - ما لم تسيطر التلفزيونات - سنرى أن هذه الأمور قد سوت نفسها.

والآن لم يعد يونيسكو يستطيع أن يكتب، فقد انضم إلى الآخرين. وكما تقول شخصية أحبها، في مسرحية أعجب بها، هذا العمل القورقولي بالذات يلعب دور دائرة السحاب الآن.

وبما له من عمل، وبالصعوبة الفصل التالي!

وبهذه العبارة تنتهي تلمية أولبسي للمعلم يونيسكو. وهي بالتأكيد تحية وليست تلميحاً. فماذا عن أولبسي نفسه، الذي لا شك يعرف أن مسرحية «المغنية الصلعاء»

لا تزال تعرض في باريس منذ أكثر من أربعين سنة متصلة، بينما خاتمه هو النجاح، التجاري، ومنذ أكثر من ٢٠ عاماً، وأشاح المتنجون بوجوههم عن أعماله وعنه بالضرورة!

فبعد نجاحه الساحق منذ أكثر من ٣٠ سنة الذي حققته له مسرحيته «من الذي يخشى فرجينيا وولف»، قوبلت أعماله ببرود وانتقاد حاد في كثير من الأحيان خلال السبعينيات والثمانينيات، بسبب اتهامه بالفلو في التجريد، حتى منع أخيراً جائزة الهوليتزر فاستعاد مكانته كواحد من طليعة الدراميين الأمريكيين، كما يقول دافيد ريتشمافرن الذي أجرى معه مقابلة بهذه المناسبة. ويقول أولبسي في حديثه الذي أجراه عن طريق الهاتف حيث يقيم في مدينة هيوستون التي يعمل بالتدريس في جامعتها «أحسب أنني ساكنون دائماً ومغريباً بالعناق وراخياً عن نفسي لعين من الوقت. ولكنني لم أعول على ذلك أبداً، واعتقد أنه ينبغي أن تدعش دائماً لمصورك على مكافآت وجوائز، نظراً لأنك تدعش دائماً عندما لا تحصل عليها»!

وإلى عهد قريب، لم تنتج مسرحية جديدة لأولبسي في نيويورك منذ «الرجل ذو الأنزع الثلاثة»، التي أجهز عليها النقاد في ١٩٨٢ وكانت آخر أعماله الدرامية التي قوبلت بحفاوة في مسرحية «مشهد بحري» سنة ١٩٧٥ التي حصل عنها على الهوليتزر أيضاً. وبرغم ذلك لم تدم أكثر من ٦٠ عرضاً. وأولبسي، مثل آرثر ميللر، تستقبل أعماله بتقدير وترحيب في أوروبا، وعلى العكس في وطنه الولايات المتحدة. وقد قدمت مسرحيته الفائزة «ثلاث نساء طويلات» لأول مرة على خشبة المسرح الأمريكي في فيينا سنة ١٩٩١، بينما لا يلقى أولبسي الترحيب ولا يحصل على التقدير والاحترام في الولايات المتحدة إلا من المعاهد الأكاديمية وبضعة مساحر إقليمية.

ومع ذلك لم يدع أولبسي المرارة تنهش صدره. «إذا كنت حقيقة تعتقد أنك كاتب من طراز عتيق، يمكن أن تكتب. ولكن لا توجد دائماً علاقة بين الشعبية والامتياز. فإذا كنت تعرف أنه لا يمكن أن يمتلكك الرأي العام أو الاستجابة النقدية. يتعين عليها فقط أن تعترض أنك

تكتب عملاً جيداً وتواصل كتابتك وطبيعة الحال، هناك العرائس الصغيرة التي تفرز فيها الدبابيس على انفراد.

ومسرحية «ثلاث نساء طويلات» تتعرض لسيرة الكاتب الذاتية بشكل مكشوف. ونص تناقش موت أم ريتشارد أولبي، بالتبني فرانسين كوتر التي كانت ذات يوم مسانكناً بعمل عام، وتزوجت من ريد أولبي، وريت سلسلة مسارح القودفيل كيث - أولبي. وكانت علاقة الكاتب المسرحي، الطفل المتبنى، بالمرأة الجميلة وشديدة المراس، وعاصفة قبل أن تطرده من بيت الأسرة عندما كان عمره ١٨ سنة.

وفي الفصل الأول، تظهر الأم كمجرب شطط مهيب عمرها ٩٢

سنة تخدعها سكرتيرة عمرها ٥٢ سنة ومحاميتها البالغ من العمر ٣٦ سنة. وتنهار بسرعة نتيجة للإصابة بسكتة دماغية شديدة. وفي الفصل الثاني، يرغم أن الجسم العليل هاند المركة يظل واقدأ على الفراش، تعود المرأة العجوز والقفة على قدميها. مفعمة بالحياة ومتناسكة. تشتبك في محادثة ثلاثية الأطراف مع المحامي والسكرتيرة. ويقول أولبي في حديث أجرته معه صحيفة نيويورك تايمز سنة ١٩٩١ إن المرأة بهذا النحر تتمكن من عمل شيء لايتاح لبقيتنا: أن تتحدث مع نفسها في مراحل مختلفة من العمر وتستكشف تطورها.

ووصف الكاتب المسرحية بأنها مثل التعمية.. «لم أصبح بعد انتهائي من كتابتها أكثر ولما بالمرأة مما كنت عليه قبل أن أشرع في

الكتابة. ولكنها أتاحت لي أن أتقبل الحياة الطويلة غير السارة التي عاشتها وانمي شيئاً قليلاً من الاحترام لاستقلالها. لقد كانت مدمرة، ولكن كان لديها العديد من الأسباب التي تجعلها كذلك لقد عرضت على المسرح الجوانب المصنعة والجوانب السيئة. وقد حاولت فقط أن أسيرها وأرتبها، وأن أكون موضوعياً حيالها. ولم يكن في وسعي أن أكتب المسرحية أثناء حياتها».

ويعترف أولبي بأن أمه حرمته من الميراث، أو تركت ثروتها للكنيسة التي لم تدخلها أبداً كما يقول، والمؤسسات الخيرية الأخرى، فقد فشلت في تقبل طبيعته أو ميله الجنسي الذي رفضت حتى مجرد مناقشته معه. ومن ثم لم يتصالحا أبداً.

وناة يوجين يونيسكو لكن أين هي الغنية الصلحاء؟

المسرح فى العالم أجمع.

وفى البداية لم يكن يونيسكو يتمتع بهذه المكانة وهذه الشهرة، فعند عرض مسرحيته الأولى «المغنية الصلحاء» للمرة الأولى فى عام ١٩٥٠، وتدور حول عجز اللغة عن التوصليل وتحقيق التفاهم، فأنفراد الأسرة يظنون يرددون العبارات التى تتكرر فى الحياة اليومية بطريقة ميكانيكية تشير الضحك أحياناً، لكنها تثير القلق أيضاً لدى المتفرج الذى يمس بالاغتراب وانعدام التواصل. وفى

كان المعرض رقم ١١٩٤٤ للمسرحيتين، وهو اليوم الذى تولى فيه يونيسكو وهو فى الحادية والثمانين من عمره بعد أن كتب ١٣ عملاً مسرحياً ورواية واحدة وعدداً من الدراسات ويعد أن أصبح عضواً فى الأكاديمية الفرنسية العريقة ونشرت أعماله الكاملة إبان حياته فى سلسلة «لابلاد» المرموقة.

لقد مات يونيسكو بعد أن تحول إلى مسرح من صروح فرنسا الثقافية، رقم أنه روماني الأصل، ويعد أن أصبح من أشهر كتاب

وهو فى الأربعين من عمره، كتب يوجين يونيسكو عمله الأول للمسرح، وكان ذلك فى عام ١٩٤٩ وهو مسرحية «المغنية الصلحاء» التى تعد من أكثر المسرحيات التى عرضت وترجمت فى العالم أجمع. ولا تزال هذه المسرحية تعرض فى ومسرحية يونيسكو الأخرى «السدرس» فى باريس على مسرح «لاهوشيت»، الصغير بالى اللاتينى بالى اللاتينى منذ عام ١٩٥٧ دون توقف حتى اليوم.

ويوم الاثنين ٢٨ مارس الماضى

البداية حين عرضت هذه المسرحية لأول مرة، انهار النقاد عليها بهجوم حاد. كاسح واعتبروها عملاً تافهاً لن يكتب له البقاء أو النجاح وقال أحدهم ماذا يعني كل هذا الهراء؟ ثم أين هي المغنية الصلحاء؟!

والواقع أن المسرحية لا توجد بها أية مغنية صلحاء، وإنما اختير لها هذا العنوان جزافاً أثناء البروفات على أثر زلة لسان لأحد الممثلين.

هكذا كانت بداية يونيسكو الذي وصف بأنه معلم اللغة والقوالب المسرحية التقليدية في المسرحيات التي كتبها.

وفي ١٨ فبراير الماضي، نشرت له صحيفة لوفيجارو الفرنسية سلسلة أحاديث قدم فيها خراطمه عن موضوعات عدة وأغرب عن مدى مقلته للشيوخوخة وشعره بابتعاد عما كان في الماضي حيث كان لدى الشعور بأنني أبتعد بصورة مؤكدة عن الماضي الذي أعرفه وأنه لم يعد ينتمي لي، إنني أعرف رغم سني أنني أنا الذي كتبت *المغنية الصلحاء* والمقاعد.. ومنذ أن ولدت وأنا تسيطر على حالة فرح وتعجب،

ولكن الشعور الأقوى الآن مع اقتراب الموت هو الفزع.

أمسا لماذا يكتب؟ أجاب يونيسكو قائلاً: إنني ما زلت أ طرح على نفسي هذا السؤال.. فقد كانت هناك من بين الأسباب الدهشة..

قد تكون هذه الدهشة الأولى قد بدأت منذ مولده في ٢٦ يولية ١٩٠٩ في ستالينا في رومانيا، على مسافة ١٥٠ كيلو متراً من بوخارست من أب روماني وأم فرنسية حيث وجد نفسه بين لغتين.. وحول طفولته التي أمضاها في فرنسا في قرية صغيرة تدعى «لانشابية» لا يتذكر يونيسكو إلا مضحات وألح الدهشة الأولى حدثت هناك بعد ظهر أحد الأيام وهو في السابعة عشرة من عمره.. «فجأة تولد لدى الشعور بأن العالم يبتعد ولا يقترب، بأنني كنت في عالم آخر أفضل من العالم اليوم وأكثر إشراقاً». وبعد انفصال واديه رافق والده إلى بوخارست وأخذ يتعلم الرومانية ونسى الفرنسية، واكتشف في بوخارست الكاتب تزارا – ويونيسكو لم يخف دينه تجاه الدانية وكتابتها – ثم كتب

بعض الأشعار وكثيراً من المقالات النقدية باللغة الرومانية. كما سخر وتهكم من القيم السائدة وسوى حساباته مع فيكتور هوجو في سلسلة من المقالات، ثم عاد إلى اللغة الفرنسية ليبقى معها حتى النهاية... وهذا «اللغة الغوى زاد من دهشة الوجودية وأرسي أسس مسرحه المستقبلي، وبعد أن عمل لفترة مدرساً للغة الفرنسية في منحة من المعهد الفرنسي في عام ١٩٤٢ وفي فرنسا تقدم من خلال ترجمة نصوص للمفاهيمية الرومانية عند حكومة فيشا

وفي عام ١٩٤٨ وجد عملاً كمصحح في دار لنشر الكتب القانونية والطبية.. وفي هذه الفترة، التي كان يقرأ فيها فلوبير – أستاذه في الأدب واللغة الفرنسية، والتي كتب فيها بعض أعماله الأولى باللغة الرومانية، ثم بدأ عمله للدراسي الأول «المغنية الصلحاء» وهي مسرحية كتبها بالفرنسية التي كانت حتى ذلك الوقت تبدو له لغة غريبة. وإذا كان التكييف العبيث، لمرح العبيث ينطبق على أحد في هذه الفترة فعلى يونيسكو وعلى المسرحية التي كتبها في تلك الفترة بعد عمله

الأول مثل «الدريس» و «جاك أو الخنوع» و «المستقبل في البيض» و «لغة الزواج».

والمرح ولفته بالنسبة ليونيسكو كان الصورة العاكسة لهذه الدهشة «هذه الدهشة أن تكون هنا وأن تكون جزءاً من كل ذلك» ويضيف «فليس هناك مكان أفضل من المسرح لإظهار هذا الشعور بالفراغ إزاء العالم».

وقد اعتبرت فترة الخمسينيات من حق العصر الذهبي لمسرح يونيسكو الذي كان يكتب المسرحيات

الواحدة تلو الأخرى وجميعها كانت تصيف في اتجاه واحد. بما اعتبر النقاد أن فترة الستينيات تمثل منعطفاً بالنسبة ليونيسكو الذي بدأ يكتب مسرحيات مثل «قطة غير هاجورين» و «وحيد القرن» وقد قام بتمثيله ممثله الأول للمسرح الممثل الفرنسي جان لوى باور الذي توفي قبل شهرين وقد قال جان لوى باور حينئذ أنها تشبه (نقل العالم الكوميدي للأخوة ماركس إلى عالم كافكا). وفي تلك الفترة كتب يونيسكو أيضاً «الملك يموت» وهي المسرحية التي اعتبرها

النقاد أكثر تقليدية وأكثر إحكاماً من ناحية البناء المسرحي وإن افتقرت للروح الطليعية للمسرحيات الأولى وقد شعر النقاد حينئذ بوجود رغبة قرية لدى يونيسكو للجنوح إلى الكلاسيكية وهي رغبة لم تشبع إلا عندما تم إخراج مسرحية «العطش والجوع» على مسرح الكوميدي فرانسيز في عام ١٩٦٥.

وفي لندن، قام الممثل الأمريكي اورسن ويلز بإخراج «وحيد القرن» مع الممثل البريطاني الكبير لورانس أوليفيه.



أكبر تجمع دولى أدبى فى العالم

قاعدة المشتركين فيها من أساتذة الجامعة والنقاد والباحثين حتى تجاوز مجموع أعضائها فى العام الماضى ٢٢ ألفا ، وحضر منهم مجمعا السنوى أكثر من اثنى عشر ألفا ، وامتدت دائرة اهتماماتها لتشمل الآن مع كل الآداب الأوروبية بخاصة وماضيها ، آداب القارتين الأمريكيتين ، إلى جانب عدد لا بأس به من آداب اللغات الآسيوية والإفريقية التى لا يزال الاهتمام بها فى مهده ، ولم يتجاوز بعد مرحلة البدايات .

أما أهم ما يستأثر بجهود هذه الجمعية وأبحاث مجمعها السنوى

التفرقة المعروفة بين اللغات إلى لغات قديمة مثل السانسكريتية واللاتينية والإغريقية القديمة ومجموعة اللغات السامية ، واللغات الحديثة من الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والإيطالية والألمانية وغيرها ، وقد تأسست الجمعية عام ١٨٨٤ من أساتذة أقسام هذه اللغات الأوروبية الحديثة فى كل جامعات الولايات المتحدة لتصبح تجمعا لكل العاملين فى هذه المجالات فى جامعات الولايات المتحدة وكندا . ومع مرور الزمن انضم عدد كبير من العاملين فى جامعات أوروبا وعدد من البلدان الأخرى إلى عضويتها ، واتسعت

ذهبت إلى كندا للمشاركة فى المجمع السنوى لجمعية اللغات الحديثة Convention of the Modern Language Association of America الذى انعقد فى مدينة ثورونتو فى الفترة من ٢٧ - ٣٠ ديسمبر ، ١٩٩٣ وجمعية اللغات الحديثة هى أكبر تجمع على دولى لدارسى الآداب الإنسانية المختلفة : حديثها وقديمها على السواء . ذلك لأن التسمية التى تعود إلى عوامل وأسباب تاريخية لا تقتصر عمل الجمعية على دراسات الأدب الحديث وحده بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح ، وإنما تعود إلى تلك

فهر الاستقصاءات المنهجية المختلفة في النظرية الأدبية الحديثة ، والمقترحات الثقافية المتباعدة لدراسة الأدب من سائر زوايا النظر إليه . ضمن هذه الناحية يعد المجمع السنوي لهذه الجمعية الكبرى التعبير الأشمل عن أهم الإنجازات المعرفية في هذا المجال ، وعن مختلف الاجتهادات العلمية لتطبيقها على الآداب والأعمال الإبداعية المختلفة في الآداب والمسرح والسينما . لذلك حرصت على المشاركة في أعمال هذا المجتمع العلمي الكبير حينما وجهت إلى الدعوة للاشتراك في إحدى جلساته . ليس فقط لإدراكى أهمية هذا المجتمع العلمي ، ورغبتي في التعرف إليه عن قرب ، وحرصى على معرفة ما يشغل العقل النقدي العربي ، بل والإنساني على الصعيدين النظري والتطبيقي ، وهى كلها من الأمور الواجبة على المشتغل بالنقد والبحث الأدبي ، ولكن أيضا لأن هذه كانت المرة الأولى التى تركز فيها جلسة من جلسات هذا المجمع العلمى الجاد لدراسة الآداب العربى الحديث . ولدمعة ثلاثة من أساتذة الأدب

العرب فى الجامعات الأوروبية والأمريكية لعقد جلسة عنه . صحيح أنها كانت جلسة واحدة من جلسات هذا المجمع الكبير الذى بلغت جلساته ٧٤ جلسة ، ولكنها بداية مهمة أرجو أن تتبعها مبادرات أخرى . وهو الأمر الذى نبهت إليه لجنة البرامج برئاسة الناقد الكندى الشهير هاروي هالدين ، ورئيسة اللجنة التنفيذية لجمعية اللغات الحديثة فيليبس فرانكلين ، فوافقا ورعيا به ، وأكدوا على رغبتهما فى أن يصبح الأدب العربى أحد الآداب الدائمة فى المجمع السنوى لجمعية اللغات الحديثة فوضعا بذلك المسؤولية على عاتق النقاد وأساتذة الأدب العربى للمبادرة بالمشاركة وتقديم الاقتراحات والتوصيات لجلسة أو أكثر فى كل مجمع سنوى حتى يجد الأدب العربى طريقه إلى ساحة الجدل الأدبى العام ويخرج من دائرة الاستشراق الضيقة التى حوصر فيها .

ومن البداية وحتى يدرك القارىء حجم هذا المؤتمر وطبيعة جلساته أو حلقات البحث فيه ، لابد من تقديم بعض المعلومات الأساسية عنه فقد

تجاوز عدد جلساته وحلقات البحث فيه ، أكثر من سبعانة جلسة وحلقة وكان عدد المشاركين فيه بالأبحاث ما يقرب من ثلاثة آلاف أستاذ وناقد جامعى ، لأن عدد الذين تضمهم الجلسة الواحدة يتراوح بين ثلاثة وأربعة باحثين ، يقدم كل منهم بحثه فى عشرين دقيقة ، ثم تكرر لمدة الباقية لمناقشة الأبحاث والقضايا المعروضة فى الجلسة من قبل أساتذة وفناء متخصصين . أما عدد الحاضرين من أعضاء الجمعية والمسجلين للمشاركة فى مداوات أعمال هذا المجمع العلمى وحضور جلساته فقد تجاوز عديمه اثنى عشر الفا وزعم مع الحلقات والجلسات على أربعة فنادق كبرى من أكبر فنادق تورونتو (فنادق : شيراتون ، هيلتون ، ورويال يورك ، ووستن هاريل كاسل) هذا بالإضافة إلى ستة فنادق أخرى للإقامة أما برنامج المجمع فقد طبع فى كتاب كبير تتجاوز عدد صفحاته ٢٥٠ صفحة ، كما صاحب المجمع معرض أدبى شارك فيه أكثر من ١٢٠ من أبرز الناشرين الجامعيين من الولايات المتحدة وأوروبا .

وقد توزعت أبحاث هذا المجمع العلمي الفسخم وجلساته بين كل المجالات الأدبية والتفدية التي قد تخطر على البال. وإن استلذت النظرية النقدية والأب الأمريكي بنصيب الأسد من جلسات هذا المجمع العلمي الفسخم، إذ كرست أكثر من مائة جلسة لدراسة جوانب النظرية النقدية الحديثة ومناهجها المتعددة، وقضايا البلاغة والتنظير فيها وأكثر من مائة أخرى لدراسة الأب الأمريكي قسمت إلى ثلاثة أقسام متساوية أولها لدراسة قضايا هذا الأب العامة وصراع الثقافات فيه، وثانيها لبدائياته السابقة على القرن، وثالثها لإجازاته في القرن العشرين ثم تبعته الدراسات الأدبية المتخصصة للآداب الأخرى من إنجليزية (١١٠)، وفرنسية (٥٠)، وألماني (٤٨) وإسباني (٤٢) وإيطالي (١٩) وأمريكي لاتيني (١٨) وأسيوي (٨) وهسلافي وشرقي أوروبي (٦) وبرتغالي (٤). وكانت هناك ستون جلسة لدراسة اللغويات وقضايا تدريسها ومناهج البحث الحديثة فيها، وخمسون للقضايا المهنية وسياسات تدريس الآداب وقضايا

اختيارات مناهج تعليمها، وست وعشرون جلسة للأب المقارن وقضاياها المتعددة، وأكثر من عشرين جلسة لدراسة الأسطورة والأنماط الأصلية في الأب وعشرين جلسة للفن وأكثر من عشر جلسات للعلاقة بين الأب والفنون الأخرى، وإحدى عشرة جلسة للشعر، ومثلها للمسرح ونظريات نقد النص والعرض للمسرح. وكانت هناك كذلك ثمانى جلسات لأب الأطفال وولستان لاستخدامات الكمبيوتر في الدراسات الإنسانية، وثلاث للترجمة وقضاياها، وجلسة واحدة فقط للأب العربي.

بعد هذه الصورة العامة عن توزيع الجلسات ومجالات اهتمامها أقدم للقارئ بعض الملاحظات والانتباعات العامة عن هذا المجمع العلمي الكبير الذي لا يمكن معه الإحاطة بكل ما دار فيه ولا حتى بجزء معقول منه. لأن كل هذه الجلسات العديدة والمتنوعة والتي تجاوز عددها المبعمئة جلسة تمت في أربعة أيام، ومن هنا لم يكن باستطاعة أى فرد من الذين شاركوا في هذا المجمع العلمي الفسخم

حضور أكثر من خمس وعشرين جلسة (أربع جلسات في اليوم الأول وثمانى جلسات في اليوم الثانى والثالث، ثم خمس في الأخير) لو حرص على حضور جميع الجلسات، وبدأ يومه في الثامنة والنصف صباحاً واستمر فيه حتى العاشرة والنصف مساءً لأن نظام هذا المجمع العلمى هو الجلسات للترجمة في أكثر من مكان داخل الموقع الواحد، وفي أربعة مواقع مختلفة في الوقت نفسه، هي فنادق المجمع الأربعة. وأولى هذه الملاحظات هي تحول المجمع السنوى الكبير إلى ساحة ضخمه لبلورة أبرز الاتجاهات الجديدة في مجال البحث الألبى واللغوى نظرياً وتطبيقياً، ولإشاعة لغة نقدية معينة تنطوى على مختلف التحولات التي انتابت النقد، وغيبرت رؤيته وصورت فهمه، وبلت افتراضات الأساسية الملته منها والمضمرة. وأنه أصبح في هذا المجال نوعاً من المختبرات الضخمة لوضع معيارية ما، تساهم في عملية التمييز المستمرة للجديد واختباره وفي غريفة الاستقصاءات والإضافات النقدية بشكل سنوى أصبح معه هذا المجمع السنوى

الكبير ترمومترًا لقياس حركة النقد ولربعد كل ما يطرا على أدواته ومقترباته ومناهجه ومجالات اهتماماته التطبيقية من تطورات. وقد كفلت هذه الوظيفة وحدها له قدرا كبيرا من الانجاح، لأن الدارس لاجاد اللاب، والنقد، والممارس لتكريسه أو للكتابة فيه، يجد أن من واجبه حضوره مرة كل عامين، إن لم يستطع للمشاركة فيه كل عام. فبدون الاحتكاك المستمر به يفقد الناقد الفريي بوصلته للهداية، في زمن لا يستطيع فيه الإحاطة بكل ما ينشر، ناهيك عن الإلمام بكل ما يكتب. ومن هنا تحصل هذا للجمع الأدبي الضخم من مجرد ساحة لتسهيل ما يدور، إلى أداة فعالة في توجيه الدراسات النقدية، وبهمس أجنحة أولوياتها النظرية والمعمارية.

أما ثاني الملاحظات فهي أن انشغال هذا الجمع العلمي الضخم بهذه الوظيفة المهمة قد صاحبه نوع من التركيز على الجانب المهني أو الوظيفي للعملية النقدية، وهو ما تحقق على حساب الجانب الثقافي والفكري فيها. بمعنى أن هواجس المهني ومشاغله التقنية منها

والإجرائية تظلت على دور الناقد في النقد، وهو الدور الاجتماعي الفاعل في مجتمعه وفي الحركة الأدبية والثقافية التي يتعامل معها على السواء. صحيح أن جمعية اللغات الحديثة هي بالدرجة الأولى جمعية مهنية لأساتذة الألب ونقاد، ولكن الناقد الحساس في عدد كبير من أعضائها دفع بعض جلساتها إلى الاهتمام بدور الناقد كمثقف عضوي يلعب دوراً جوهرياً وريادياً في واقع وفي المجال التخصص الذي يعمل فيه على السواء. وقد تجلّى ذلك في عدد من الجلسات الخلافية منها والاحتفائية، كما كان الحال في الجلسات الثلاث التي خصصت لقضية سلمان رشدي الخلافية، أو في الجلسات الاحتفائيتين بأعمال إقبال سعيد وفريدريك جيمسون مناقشة القضايا الخطيرة التي يطرحها مشروع إقبال سعيد النقدي وخاصة في كتابه الأخير (الثقافة والاستعمار) وأخرى لدراسة مشروع جيمسون النقدي المتميز وتطبيقاته على أداب العالم الثالث، وأدب أمريكا اللاتينية خاصة. صحيح أن سعيد وجيمسون هما

أهم نقاد الولايات المتحدة للمعاصرين، وأن القضايا التي تثيرها أعمالهما في صميم دور الناقد الأدبي كمثقف يطرح للتأثير في الحركة الأدبية وتغيير أجنحة اهتماماتها وأولوياتها، لكن هذا الجانب على أهميته ظل محدوداً إذا ما قيس بالجوانب الأخرى من اهتمامات الجلسات وأبحاثها.

أما الملاحظة الثالثة فهي أن لليرات التاريخية الطويل لجمعية اللغات الحديثة ترك أثره الواضح على مجالات اهتماماتها، وخلق نوعاً من المسارعة للتوسيع بين بعض أطروحاتها النظرية الحديثة وبين توزيع الجلسات وبيرة للتركيز على الأدب فيها. فقد كان من الطبيعي أن يفرغ لليرات التاريخية الذي بدأ بتألب اللغات الحديثة لهذه الأدب نصيب الأسد من الأبحاث والدراسات التطبيقية، ولكن الاستقصاءات النظرية الجديدة التي طرحت في ساحة هذا الجمع العلمي أثارت عددا كبيرا من قضايا للنظور، والسياسة الضمرة خلف الانتقادات، والتمهيش المستمر للأعمال والري التي لا تحظى

بمباركة المؤسسة الأدبية، والنقد الحاد للذاتية ومركزية الثقافة الأوروبية، والمضمون التحيز والمضمّن فيها، ونفى تلك الإنسانية الهلامية الكونية التي تزعمها لنفسها، وأهمية الحقيقة المخفية، والمناطق المسكوت عنها في البحث النقدي، ودور القومية والفرق بين الجنسين وبين الثقافات المختلفة في هذا المجال، ونوعية الرؤى الأيديولوجية للضرورة في التخيل الأدبي، وطبيعة الصدور المتصركة دوماً بين هذه الرؤى والمقولات، والنقد النسوي، والنظرية النقدية في مرحلة ما بعد الاستعمار، وميراث التعمد والانشقاق على السائد والمألوف، وتمهيس مقولات النظرية النقدية الحديثة والاهتمام بمجالات كشفها الجديدة، كل هذه الاستقصاءات الجديدة والمهمة على الصعيد النظري رافقها استمرار تقييد آداب الشعوب التي عانت من الاستعمار، وما زالت تعاني من نوع من النزعة القومية للمعالجة التي تعاملها بها آداب للغات الأوروبية الأساسية، وهي نفسها آداب الشعوب التي استعمرت بلدان العالم الثاني ومنعت قصصه وخطابه الأدبي

والثقافي من الوصول إلى دائرة واسعة بدعوى عديدة ليس هنا مجال الحديث عنها.

والواقع أن هذا المجمع الأدبي والنقدي الضمخ لا يزال في حاجة إلى إفساح مجال أكبر لنقد العالم الثالث وأدابه، ولدراسة هذه الآداب بجديّة ونديّة وموضوعيّة، لا من منظور المراقب الخارجى المتعالى ولكن من منظور الثقافات التي انجبتّها، والتي لا تزال رؤاها وانتقاداتها لانتهاكات المرحلة الاستعمارية للهوية القومية وبلورة للفكر النقدي غير متاحة بالقدر الكافي، وغير مبلورة في خطاب له قيمته على سلم الثقافة الإنسانية. صحيح أن دورات هذا المجمع الطمى الأخيرة قد أنصفت الأدب النسائي والنقد النسائي وأقررت له أكثر من مجال، وأخرجته من قوقعة التهميش ووضعت على خريطة الاهتمامات العامة، كما فعلت الشيء نفسه بالنسبة لأدب السود في الولايات المتحدة أو الأناركة الأمريكيتين كما يحبون تسميته أنفسهم، وساهمت في إفساح المجال أمام بلورة نظرية نقدية سوداء لها

تمايزها عن النظريات النقدية الأوروبية المنشأ، لكن الأمر نفسه لم يتحقق بعد بالنسبة لآداب العربية والإيرانية والهندية والأندونيسية والأفريقية المكتوبة في إفريقيا نفسها ولغاتها، وليس بلغات المستعمرين السابقين وهو أمر لابد من العمل على تصحيحه في الدورات السابقة. صحيح أنه من السهل التعلل، كما حدث عندما أثرت هذا الأمر في بعض جلسات هذا المجمع النقدي الضمخ، بأنه لابد أن تجيء المبادرة من مثقفي هذه الآداب، وأن عليهم المشاركة في الجمعية واقتراح جلسات عن أدابهم في كل دورة من دوراتها السنوية، كما فعل الصهاينة الذين وضعوا الأدب العبري على قائمة اهتماماتها، وخصصوا له أكثر من جلسة. ولكن لابد على هذه الجمعية الكبيرة إذا ما كان اهتمامها بالجانب الثقافي في رسالتها يعادل اهتمامها بالجانب المهني فيها، أن تقوم بمبادرات أساسية في هذا المجال. وأن تسهم في تمويل بعض هذه الجلسات لأن التكلفة المالية لمشاركة أي باحث أو ناقد من العالم الثالث تقترب من حد التعجيز. فبينما يستطيع الباحث الأمريكي أن يقتطع

كل تكاليف مشاركته في هذا الجمع العلمي من الضرائب السنوية التي عليه أن يدفعها للدولة، فإن هذا الأمر غير متاح لنقاد العالم الثالث وباحثيه الذين تقتطع الدولة خراشيبها منهم من المنبع ويؤن أي تنازلات خاصة وأن مشاركتهم أعلى تكلفة لبعده الشقة بينهم وبين ساحة انعقاده وهي في أمريكا الشمالية هامة. حيث لا تقل تكلفة مشاركة الفرد عن ألف دولار بين تنكسرة الطائفة وتكاليف الإقامة ورسوم التسجيل. فاشترك هذه الآداب لأن يثرى المؤتمر فحسب، ولكنه سيفتح المجال أمام استقصاءات نظرية جديدة تعود بالخير في نهاية المطاف على الآداب الإنسانية كلها.

أمسا للملاحظة الرابعة، وهي بالأحرى مجموعة من الملاحظات الإيجابية على هذا التجمع العلمي النقدي القسم فهي أن اهتماماته بالقطاعات المهشمة تطيحها دفعة قوية، وتكشف من خلالها عن مستقبل مرموق للبحث النظري والتطبيقي في هذا المجال. وقد صاحب هذا الاهتمام نوع من الإحياء لإنتاجات عدد من المفكرين

المهمين في هذا المجال من فنانون وجراحاشي حتى نقاد مدرسة فرانكفورت. كما أن اهتمام عدد من الأبحاث بتفكيك البنية الأيديولوجية للخطاب الأدبي الغربي السائد والمكرس، وتمحيص دعواه عن إنسانيته، يفتح المجال أمام طرح رؤى بديلة ومهمة في هذا المجال، وينقل مركز الثقل في البحث النقدي من آداب المستعمر الأوروبي، إلى الخطابات الطالعة من تحت نير هذا الاستعمار الثقافي والعقلي والمبلورة لمعالم التملص من أسرهِ. ومن الأمور الهامة في هذا المجال الاهتمام بالثقافات ومجالات البحث النقدي المهشمة. ومن الأمور المهمة كذلك لنشغال عدد من الأبحاث بدراسة السرد السينمائي وتقنيات تحليله للنهضة وإبخال هذه الدراسات إلى مجال الاستقصاءات النقدية الحديثة من تفكيكية وتأويلية وتحليلية وغيرها من مناهج النقد الجديدة التي كانت قاصرة من قبل على الأدب وحده، وأصبحت جزءاً من اهتمامات النقاد والأساتذة الجامعيين. ولم تعد قاصرة على اجتهادات الهواة العشوائية، أو متروكة لعبث بغاث الصحفيين الفاشلين ممن أحفقا

في مهمتهم الأصلية، ولا تتجاوز معرفتهم بالنقد وأصوله إلا قشور مرحلة الخمسينيات العربية ومجموعها النقدي اللئيم، لذلك كانت اللغة النقدية التي تتعامل بها الأبحاث مع الفيلم والسرد السينمائي لا تقل رقياً وكثافة وبراعة عن تلك التي يستخدمها أبلغ نقاد الأدب. وهذا على العكس من الحال عندنا حيث يعترف النقد السينمائي أبطاء فاشلون ونقاد أدب لم يتمكنوا من الصمود في معصمة النقد فاستسحلوا السهل في حقل السينما، وصمغون يتسقطون أخبار النجوم أو يبيعون لهم، مع ضمانتهم، المساحات المخصصة لهم في الصحف، وجل هؤلاء لا يعرفون شيئاً عن أصول النقد ولغته، ولا عن بنية الفيلم الدرامية فمن النادر أن تجد بينهم من درس الدراما واتقن فنونها، ناهيك عن معرفة لغة السينما الخاصة.

وفي نهاية هذا العرض السريع لأبد من ملاحظة أخيرة حول أهم معاسن هذا النوع الضخم من التجمعات العلمية ومساوئه. فلا شك أن من حسنات هذا للجمع العلمي الضخم أنه يجمع كل المختصين في مختلف

الأدب الإنسانية تحت مظلة واحدة، مما يتيح قدرًا أكبر من الاحتكاك بينهم وبين الأدب التي يهتمون بدراسة. ولكن هذا قد يفرض كذلك نوعًا من هيمنة الأدب التي تحظى بقدر من القوة التاريخية بسبب سيطرة الشعوب التي انتجتها على مقدرات الدولة الراعنة من مورثات الحضارات. ويؤدي إلى انعكاس أدوار الواقع الدولي بشكل غير مباشر على توزيع المكائنت والخطوط

في مساحة هذا الجمع العلمي النقدي. لكن جدية البحث الأدبي في جلسات هذا الجمع العلمي، ومحدودية عدد المشاركين في كل جلسة من جلساته توفر المناخ الجاد الذي يحمي المشاركين من الوقوع في شرك تلك الانعكاسات السلبية. ويسمح لأهم معاصرين ضغامة العدد بالتجول، وهي إشاعة لغة نقدية مشتركة ترتقي بالنقد ومناهجه، وتنتهي به عن السطحية والابتذال

الذي أوقعته في شركه سيطرة الممارسات الصحفية عليه وخاصة في بلداننا، وتتطور بمقتدراته وتزيد صقلًا وتجويدًا وتحليل هذا الجمع الضخم إلى مجموعة من الجسور الممتدة بين الأدب والثقافات، عليها تساهم في نهاية الأمر في مد جسور مماثلة بين الشعوب والدول.

الشاعرة أنا فرايليج والعودة إلى الوطن

لم يكن هينا أن ترضى الشاعرة عن مصيرها أو تتلاقى مع الظروف الجديدة. «[...] عنئذٍ شعرت بآلم الجرح الذى سببه للنفس. ففى بولندا تركت والديّ. شعرت بالخوف من مجرد فكرة انقطاع اللقاء بهم فى المستقبل، ومن حسن الطالع أن هذه الحال لم تستمر طويلا - فقد هاجرا فيما بعد إلى أمريكا».

فى السنوات الأولى سكنت أنا فى شقة متواضعة ببروكلين، وبعد مرور بضع سنوات، انتقلت إلى مانهاتان، بنينهورك.

«[...] علّقت على ذلك بقليل من الجد وقليل من الهزل بقولنى: إننى لم أعد مهاجرة لأمريكا، لأننى أسكن فى المكان الذى اخترته واخترت معه حريتى، وأيس فى ذلك المكان الذى كان ينوبنى على أن أسجن فيه حرة!»، «أبر إيسن» سأيء بقعة جميلة، لا ينقص هذا الهى الأمريكى وجود المثقفين البولنديين، الذين اتفوا حول الشاعرة، ومنحوها اللفظ والحب، وأعجبوا بأشعارها.

قصائدنا فى الصحف البولندية وكانت آنذاك فى السابعة والعشرين فى عام ١٩٦٨. شاركت فى تظاهرات سياسية مع طلبة وطالبات جامعة وارسو الكتاب والفنانين ضد ديكتاتورية النظام الشيوعى الذى طرد المثقفين المعارضين من وظائفهم فى ذات العام، ومن بينهم الشاعرة فرايليج. فهاجرت فى عام ١٩٦٩ إلى أمريكا مع زوجها وابنها الذى لم يكن عمره يتعدى العامين: «[...] اعتبرت أن رحيلى عن بولندا هو شقائى الكبير، خيّل إلى آنذاك أن هذه الرحلة هى نهاية وجودى الروحى. ظننت أن وجودى خارج حدود بولندا، سيمنعنى من فعل ذلك الذى كان يعد أعظم ما حلمت بتحقيقه.

لقد حدثت هذه الهجرة فى اللحظة التى تمكنت فيها من نشر أولى قصائدى الشعرية على صفحات الجرائد البولندية. وقتها لم تكن الفرصة قد حانت لإصدار ديوانى الأول».

محطتنا تقبع بين الرياح فى شارع غريب لا ينتهى ولا يبدأ! حيث ينمى لنا الآخرون الصحة والسعادة بلغة أجنبية.

شارع يجثم بين الطيور الساحلة عن أسماء لها فى الموسوعات والمعاجم.

«كى نرسم الرياح: من الضرورى التعرف على النباتات والأزهار الطافية فوق سطح المياه الراكدة؟» فما هو الشعر عند الشاعرة البولندية المعاصرة أنا فرايليج Anna Frajlich ؟ إنه الاقتراب والابتعاد، شئ يتسم بالروعة والجدّة، مسالة للوصول إلى أسرار الكون. إنه خلاصة ما يحدث فى العالم. فى الشعر يمكن لنا استبصار معنى الحياة.

ولدت أنا فرايليج فى مدينة شتتشين البولندية عام ١٩٤١ انتهت دراستها الجامعية وبدأت فى نشر

في البدء عندما عملت في معمل كيميائي لتحليل «الأوبئة» والكشف عنها وهو عمل كنت أحصل به على خبزتي اليومي لم يكن لدى الوقت لأقرأ أو أكتب - تستطرد الشاعرة - كان يطمع على أن أبحث عن خمس وعشرين ساعة في اليوم، ليحسبج بمقدوري الكتابة والقراءة. كنت أدون ملاحظاتي النقدية على ما أقرأه فوق ركبتي بالقطار المتوجه إلى عملي وفي طريق العودة إلى البيت. لم أكن أريد أن أهمل وأجسبتي في العمل أو لي للزمن. ولكننا كنت أتناكر ذلك الذي وجهته لي - كخصيعة - مملتي الحكمة غير المطوعة: لا تفكر في فقط يا «أنا» في كتابة الشعر. فقد يجمك هذا تنسين «الإبرة». وقد حدث هذا بالفعل، نسيت (أنا) أن تأخذ معها تلك «الإبرة» السحرية في رحلتها من بولندا «المهجرة» ومع ذلك فلن تعاليم للعبة القاسية غدت بالنسبة لها طقساً حياتياً كان عليها ممارسته. وعلى الرغم من هذا فعند ما كان الشعر يلقى إليها شائزاً، كانت تنسى «الإبرة» وكل ما يترتب على ظروف حياتها اليومية.

في هذه اللحظات كنت لم ألقظ كل ما أمكك، وما أمارسه لأبدأ الكتابة ويسبب إخلالي للشعر اختبرت لتدريس اللغة البولندية وأدائها في جامعة كولومبيا بنيويورك. وقد أتاح لها عملها الجديد أن تمنح الشعروقت أكبر.

كانت تجاربيها وعلاقاتها ببلطيتها وأصنافها لملاحظاتهم النقدية حول علوم اللغة، مادة خصبة أثارت قريحتها وبهشتها وجعلتها تعيد النظر في وظيفة الكلمة ودور الشاعر في عالما المعاصر.

«إنني أكتب أشعاري بالبولندية فقط والآخرين يترجمونها للإنجليزية. وفي هذا أتفق مع الشعاعر تيسيسوالمفويوش في أن الشعر لا يكتب إلا باللغة التي تعلمها الشاعر من أمه.

لماذا زارت الشاعرة وطنها بولندا بعد مرور أكثر من ربع قرن من الزمان، مع أن الظروف السياسية كانت تتيج لها القيام بهذه الزيارة من قبل؟! تقول الشاعرة: «لقد ترددت طويلاً في اتخاذ قرار السفر، عندما واجهت نفسي وشعاري. لقد أصبحت شخصاً آخر، وغدت بلادي بلدًا آخر! لقد تغير وطني مثلما تغيرت؛ قال لي الشاعر ميوزيف فيتيلين مرة: (إنه ليس ثمة عوبة من النفي! يمكن أن تعود إلى المكان، ولكن العودة إلى الزمن مستحيلة! ليس بمقدوري أن أعقد مقارنة بين تجربتي في الحرية - تستطرد «أنا» - وتجارب الآخرين الذين رفضوا فكرة السفر من مبحثها، ليعيشوا في أوطانهم منفقين داخلها. لقد خفت من رعود أفعالي. كيف أسلك وكيف أتحوّل؟»

طلعت نفسي، وهدمت أفكارى، واعتبرت رحلة سفرى إلى وطني بمثابة رحلة من الرحلات إلى الأطلان الأخرى. يكفى فقط شراء بطاقة سفر. لكن الإنسان لا يخاف نفسه !! إنها بولندا! وأرسوا... شفتشين !! هناك حيث يقع تاريخي وجزء لا ينقسم من نفسي؛ حيث مكتبتي التي كنت أجلس فيها الساعات الطوال أو اصل فيها القراءة. حيث جامعة وارسو التي تعلمت في أروقها. حيث الأصدقاء! جلسنا من جديد وتحدثنا كما كنا نفعل في الأيام الخوالي.

كانت لدى الفرصة للقاء بعضهم في الخارج، وكنت أرسل البعض الآخر. إن أنسى تلك الفترة العصيبة التي كانوا يرسلوني فيها دون أن يكتبوا اسم الراسل والعنوان، خوفاً من تعقب عويتي، فقد رحل البعض بلا رجعة، وشعرت بالسعادة البالغة عندما جاء العديد من أصدقائي إيشاركروني اسمياتي اللثاقية في المدينة القديمة بوارسو. وأردت أن تكون عويتي متزامنة مع صدور أول ديوان لي في بولندا تحت عنوان «الحديقة والاسوار». كنت أود أن أؤكد أن عويتي لبلاي مروونة بينجاز أدبي فطى، وأن سنوات عمرى لم تنعم هباً!

أصدقاء إبداع

القصة

تتمثل إبداع لقارئها عن الخطأ غير المقصود الذي يقع في العدد اللغوي، حيث نشرت في باب الأصدقاء قصيدة ملفونة عن الشاعر الكبير أمل دنقل على الرغم من أنها كانت من بين القصائد للحفوة للربيع على ما يريد من تصانيد للقرء، وفي ريادة كثيرة يتم تجهيزها للنشر كل بضعة شهور، مما تسبب في هذا الخطأ.

الشعرية، ونحب أن نلفت نظره إلى أن الشعر يتغلغل في كل الفنون القصص، والرواية، والمسرحية، بل والفن السينمائي أيضاً، والفن التشكيلي، لكن بشرط ألا تتغلب لفته على اللغة التي تكتب بها القصة أو غيرها.. ونرجو من الصديق معاودة المحاولة.

وإننا نشكر الصديق أحمد عبد اللطيف عبد الفتاح على عبارات الإطراء التي حملتها رسالتك، فنرجو منه محاولة الإجابة مع التقليل من عبارات المدح والثناء بقدر الإمكان، فإبداع من المجالات التي تعمل راية القنوطور، وإن تهتم بأي شعار يجري حولها. كما نرجو من الصديقة نهلة محمد ياقوت معاودة المحاولة مع الاهتمام بالموضوع أو ما يسميه النقاد بالفكرة.

كما وصل من محمد فحسي

كما عبر عن سعائته لنشر قصة بعنوان التركة في أحد الأعداد السابقة. وإنني أقول للصديق مجدى، إن باب أصدقاء إبداع لن يتلخر أبداً عن التنويه أو الإشادة بما يصل إليه، بل إننا نحاول جامعين لاختيار نموذج نرى أن صاحبه يمتلك موهبة القصص، حتى ننشره له في مطلع حياته الأدبية لكي تسجل للجنة موقفاً المتقدم والمتفائل بكل ما هو مبشر، فهذه رسالة إبداع، وكل التوفيق الجادة في مصر، ولا تحتاج اللجنة من أصنافها إلا الإخلاص والتجويد فيما سيكتبونه بعد ذلك.

وهذه المناسبة نرى أن القصة بعنوان «الشاعر الحزين» التي أرسلها محمود أحمد على نوباً من الشعر، فلاكتب يميل كثيراً إلى الشعر، ولو أنه يحب القصة، مما جعله يحمل قصته الكثير من الأبيات

وصل إلى صندوق بريد للجنة هذا الشهر - إبريل ١٩٩٤ - عدد كبير من الرسائل من أصدقاء للجنة الذين يواصلون متابعة ما ينشر على صفحاتها من مواد إبداعية، ودراسات ومقالات...

ولقد تميز بريد القصة بعدد وافر من القصص، لا يمكن بأي حال نشره كله أو التنويه عنه، لذلك لا بد من استخدام عنصر الاختيار سواء في النشر أو الرد على الرسائل، وفي كل الأحوال نحاول الرد على كل الرسائل بقدر الإمكان، خاصة إذا كانت الرسالة تحمل أفكاراً تتصل بما ينشر في اللجنة من مواد، أو بالواقع الثقافي في مصر بشكل عام.

ولقد وصل من الصديق مجدى عبد العزيز يوسف - من المنصورة رسالة تعبر عن امتنانه للالتفات إلى الأعمال التي يرسلها،

معارضة المحاولة، مع الاهتمام
بالتفكير في الوصف...

ولقد وصلت إلينا القصة بعنوان
«ليل» من الصديق محمود محمد
محمود من القليوبية نقدمها للقراء،
وللأسف بالدرجة الأولى.

الأنسب لنفسه وروحه بلا ترد حتى
يجيد، وبالتأكيد محمد فتحى
نعيم لديه شيء يريد التعبير عنه،
وهذا ما يتضح مما أرسله من
قصص، ونطلب من محمد خلف
عبد الجليل طالب آداب القاهرة

نعيم طالب بهندسة المنصورة ثلاثة
قصص، وهو من الكتاب الشباب
الذين يحاولون في أكثر من شكل
أدبي، فليقد كتب الشعر العامى
والفصيح، كما يمارس كتابة القصة،
ونرجو منه أن يستمر في الشكل

ليل

محمد محمود محمد - القليوبية

وأمسك بثوب أمى وكنا نطوف سحاً في القرى المجاورة
وكنتم صعيدياً دور حولها وأسفلها أسئلة كثيرة وبلا
معنى. كانت لا ترد: تفكر وتبسم: وكان الرجال يلتفون
حولنا، يفاصلون كثيراً ولا يشترون شيئاً، كانوا بلهاة
بشوارب منتفخة، كانت تمنعهم.

في الليل - بعدما نطمئن أنني نمت - تبكى، تبكى
طويلاً، أحياناً كنت أقلق فأجدها تحدث نفسها وفي
مرات كانت تكلمني، تشكو أو تدعو، كنت أسمعها ولا
أجرب على مقاطعتها أو الخظر إليها. ولما أحسَّت بي كنت
عن البكاء والكلام.

في ليالي نادرة جداً، كان يتسلل إليها غريب،
يتهاوسان، ليسألها نام: تسمى يلمس على شعري
وتقبلني.. ويضمي وفي كل مرة كنت أعرف فيه نفسي
الغريب ولكنه انقطع وابتدأ أمى شاردة وبدأت تنبل.

كان الظلام حالاً وكنت اتوسل. امتدت أيد كثيرة
مفرجة نحوي.. مرت أوقات ثقيلة - بين النوم واليقظة - لا
أذكرها.

كانت رويد الفعل متناقضة وعشوائية، وكنت أتكلم
طوال الوقت ولا أعود شيئاً.. هيئة صارمة جلييلة:
الحواشي قديمة لها سمحة كالحة، يحوطني رجال بأحذية
ضخمة وبشوارب.

- قيل «إنني اشتبهت - ذات مساء - امرأة تمت لها
بوشيجة»

وقيل أيضاً: إنها حملت!

كم استغرق الوقت؟

تأملت النهايات - ذات ليل - كان صمت.

حيرني ذلك كثيراً، حيرتني الناس، فكرت طويلاً
ولكنني لا أصل إلى شيء أبداً، مهما حاولت.

رحت أتجول كثيراً وبلا هدف!

وجدت بقايا حرفين وقلب وتاريخ قديم مطفون بجذع
شجرة متاكل. تسمى الليل.

على البكة التي بجوار التمثال وتحت النفق، نمت.

كان الرجال أطول من اللازم، وكان مكبيرهم،
مبتسمين كثيراً. وكنت صغيراً، أتعثر في مرق الجلباب

كذلك وصلتنا القصة بعنوان ارتحال من الصديقة جيلان فهمي وتمزج فيها الكاتبة بين الواقع والخيال، والهموم الشخصية.. ونرى أنها قصة تحمل قدراً كبيراً من التوازن بين السرد والحوار...

ارتحال

جيلان فهمي

والسنين.

وأراه في غيش الصباح.

.. ماذا بعد؟

هاهو يأتي مهوولاً من بعيد... دائماً تلفحه السمرة
وتجعد شعره الحرارة.

يقترّب ويقترّب، ينظر إليّ، يفترق من حلو قسماتي،
تطوف عيناه بملامحي وتمتد يداه فتلتقط كليّ بين كفيه،
وتعبت بخصلات شعرى اللاهث. أقول أهذا أنت؟ أفتأى
الأسمر أنت؟

كيف جئت؟

كيف عبرت السنين؟

ينظر إليّ ولا يجيب يتبخّر الندى وينقشع الغمام
تاركا الساحة لجمال الشمس تغزو كل الأركان، تُشيع
القيظ والملش فتكهر الوجوه وتتصبب عرقاً وحناً.
تختفي كل الفراشات وتُغمض للزهور وتراخي الفروع
وتتناقل في البعث عن الظل.

أرئى إليه أحاول معه الحوار. أتمسك عنده الرئى في
الهجير.

أقول أجيبني فيصمت

تراني هجرت زمني إليك فارتحلت إليّ السراب! أنظر
وانظر إليّ فتأى وقد رحل عنه الظل. ما هذا!..!

.. ماذا تكتبين؟

.. أتقرئين ما أكتب؟

اسطر كلمات - كلمات قد ترتفع بك لتبلغى عنان
السما فتتأرجح على شعاعات الضوء وتنتشى بلسم
الشمس. وكلمات قد تهبط بك إلى واحة القنوط فيقطر
معها قلبك بما وهسرة.

.. ماذا!.. إلى أين؟

أمشي.. اسلك كل الدروب وأرتاد كل القفار. يلتصق
في عيني السراب حيناً ويخبو حيناً. احفر في الرمال
وانقب بين الصفوف، الاصداغ تُبقي أصابعي وأظف
أسير.

أركب البحر بقاربي الضئيل تتقاذفه موجة وموجة
يعلو القارب ويهبط - أغوص في القاع.. لو كان لي ألف
زراع، لو كان في صميتي ملاحو الأرجوس فافتش اليم
والشاطيء على أجد لأؤلّتي.

.. ماذا أنت فاعلة؟

أقف عند المنعطف أرتّب وجوه الناس، كل الوجوه
أسمر وأبيض، قبيح وحسن. ترنو للملاح وتبتعد أبحت
عن ملامحه في الزحام، تتماثل لي قامته.

كيف يكون لي طول ابن عناق فرأى البعيد والقريب،
أسال الداني والقاصي عن المغرب التائه في طيات الأيام

ترانى مجرت زمنى إليك فارحلت إلى الصراب! أنظر
وأنظر إلى فتاي وقد رحل عنه الظل.. ما هذا!..
تصلب عرويه، ييسر ملامحه وعلتها الصفرة.
نضب الرحيق واشتد جفاف العود فأصبح كخيال
الماء بين الحقول.
تلف عليه الطيور بعدما أبركت حقيقة مسح الإنسان.

تصمست الكفن.. الشوك ينبت في الكفن.
تصمست العينين.. تمجرت اللقائن وخمد البريق امتنع
اللون وأوشك أن ينهار البناء.
ابتعدت وجريت.. ثم توفقت وأعدت للنظر.. ولكنى
نقلت عاتدة إلى الدار وقد اشتعلت شمائى العاريتان على
جمر الرمال.



وتأتى القصة بعنوان المرسيدس وراكبها العجيب للصديق محمد أحمد إبراهيم عيسى لتلجر أمامنا إمكانية
تصامص جيد له قدرة على رصد الواقع، وتجاوز كل مامو ذاتي، لكن يعميه كثيراً الاستطراد في الوصف، ويحتاج إلى تدبر
أكبر من التركيز، وهما:

المرسيدس وراكبها العجيب

محمد أحمد إبراهيم عيسى - المحمودية

كنت صغيراً آنذاك، أسمع عن حكايات للصمص
ولكنى لم أكن رأيت لها، كنت أتعنى بالفعل رؤية لها،
أتخيل صورته وعلامته، كيف تكون هيئته العامة وشكل
ملابسه، قمت من نومي ذات ليلة مفزعاً، سمعت هرجاً
واخفاً في الصارة، أرجلا تهويل ورجلاً يصيحون:
هرامى.. هرامى! كانت أمى تنظر من الشباك القريب من
الكتبة لتي أنام فوقها، أغلقتها عنهما شعرت بأنى
مستيقظ وقالت: لقد أمسكوا به، ثم يا حبيبي ولا تخف
سألتها مثلهما: أين سيذهبون به يا أمى! أجابت: لسوف
يذهبون به إلى دار الشرطة ويسلمونه للمأمور، قلت وما
يزال الضوف يحتاج مشاعري: أخشى أن يقتحم
الصمص منزلنا يا أماد! أجابت ضاحكة: لا تخف.. ليس
لدينا مايسرق.. ثم إن هذا المنزل نطقه بالأجرة وأيس
منزلنا يا نور عيني! طويت جوانبى على ألم مضى وأنا

استعرض بذكريتى مشكلاتنا مع أصحاب البيوت وقتلنا
من ممكن إلى آخر وسكنت عندهما وجنتى لا أريد. عندما
اشتد عوبى بعد سنوات رأيت الكثير من الصمص، فى
للرصة، فى الشارع، فى السوق وفى السيارات
والقطارات. كان عدهم أيامها قليلاً. كانوا جميعاً
يشتركون فى صفات معينة: اللون المسحوب والعيون
الضيقة والشعر للوهل المتناثر والألف القصير اللطس
والشارب الكث غير المنتظمة شعراته. الآن مروت عشرات
السنين وكثر الصمص واختلقت ملامحهم وتنوعت
أعمالهم ووظائفهم ولكن صورة اللص القديم فى مخيلتى
ما تزال حية ولكنها أصبحت على هامش الشعور. ولقت
السيارة للمرسيدس الفاخرة أمام رصيف القهى، بعيدة
بعض الشيء عن مكان جلوسنا. كنت أجلس مع محمود،
صديقى الصميم الذى يعمل سبكا بعد حصوله على دبلوم

المدارس الثانوية، الصناعية وتخرج به من قسم الخرسانة المسلحة؛ نادى قائد السيارة صديقى فنهض متأنفا. اعتمدت النظر إلى الرجل. فطرت إلى ذاكرتى صورة اللص القديم. البوز المسعوب.. قلت لنفسى دهشاً مما أراه: أياكون الرجل لصاً؟! إنه يحمل نفس الأوصاف.. ومعالاقة محمود به؟ ارتفعت الأصوات لدخل المقهى، تحولت إلى صياح. كان هناك شجار بين بعض لاعبي الورق. سمعت واحداً يقول: يا حرامى.. الجوكر اللي معاك مسروق؛ رد عليه الآخر: يا غشيم.. لما تعرف تلعب الكونكان تبقى تقعد - قدامى يا حمارا! هذات المشادة بفعل تدخل المعلم خميس صاحب المقهى الذى غطى صوته العريض الأجلش أصوات الجميع وهو يقول: صلوا ع النبى يا جماعة ما احناش عابزين مشاكلنا هنا من فضلكم! استمر الحوار بين قائد السيارة الذى ترنم بقعد القيادة ووقف فى مواجهة محمود معتدا. كان كل منهما يلوح بيديه فى الفضاء ويتناثر الزيد من بين شفثيه. استمر الحوار الساخن ما يقرب من ربع الساعة ولكن الضجيج بالمقهى وبالشارع حال بينى وبين سماع موضوع الحوار. انطلقت السيارة مبتعدة وعاد محمود إلى مجلسه بجوارى من جديد وهو يقول فى غصب: رجل ابن كلب.. تصور إنه يريد الآن أن يعطينى أكثر من حقى بعد أن قمعت ضده شكوى. قلت: لا أفهم شيئاً.. ما الموضوع؟ قال: انتفعت معه على إنجاز كل أعمال السباكة والصرف الصحى للمعمارة الجديدة المكون إلى إنشائها بالقاهرة نظير مبلغ محدد ولكنه ما ملنى بعد إنتهاء العمل ورفض إعطائى ما اتفقنا عليه من الأجرة. طالبته أكثر من مرة فوعد ثم أخلف.. أثناء تركيب الأدوات الصحية لفتت نظرى مخالفات جسيمة وأخطاء خطيرة فى الكمرات والأعمدة وخطر لى التقدم بشكوى لرئيس الهى الذى يقام للمبنى لحسابه. انتقاماً منه. قال أحد المهندسين ممن كانوا

يشرفون على عملية التنفيذ: شكوى هذا الرجل - مشيراً إلى - كبيبة. بينه وبين المقاتل حساب والمقاتل مدني له بمبلغ من المال ولما سألنى الرجل قلت إن هذا صحيح ولكن الأخطاء المدونة بالشكوى صحيحة أيضاً ومن الممكن معالمتها فى أى وقت بواسطة لجنة إستكمى رئيس الهى نائبه ثم قال له بعد أن خط بقلمه الأحمر عدة أسطر فوق الشكوى: تحال الشكوى إلى الشئون القانونية وتشرف على التحقيق بنفسك فهز النائب رأسه علامة على الموافقة؛ وبالرغم من دهشتى لهذا الإجراء لم أنطق بحرف واحد، فسألته: وماسبب دهشتك؟ أجاب: المخالفات التى من هذا النوع تشكل لجنة لمعالمتها فإذا اتضح أنها صحيحة تحال إلى النيابة العامة. تابع محمود حديثه: عندما خرج اللذان من مكتب رئيس الهى سألنى الرجل: لماذا لم تتقدم بالشكوى بمجرد رؤيتك للمخالفات المذكورة بالشكوى؟ ولما لاحظ ارتكابه وترددى امرنى بالانصراف بطريقة تشبه الطرد تماماً! كان ذلك منذ أسبوع تقريبا واليوم يأتى هذا المقاتل ليعرض على التنازل عن شكوى مقابل مائة جنيه زائدة على المبلغ الأصلي طرفه. سألته: وماذا كان ربك عليه؟ أجاب: أخبرته بأن ذلك غير ممكن طالما سلمت الشكوى بنفسى إلى رئيس الهى التابع له للمبنى، فقال المقاتل لى: لا تشغل بالك بهذا الأمر فاسأله غاية فى البساطة، ع فقط أن تقابلنى فى التاسعة من صباح الغد أمام مبنى رئاسة الهى. سوف أسلمك المبلغ والزائدة وبهذا توجه إلى أحد المكاتب لسحب الشكوى دون أن يلحظ أحد شيئاً. قلت وهل وافقت؟! أبشم محمود ابتسامة الحائر ولم يرد.. ويبدو أنه لم يقل لى كل شىء.. ثم وضع راحة يده اليمنى فوق جبينه وراح فى تفكير عميق ومن ناحيتى فقد تظاهرت بإصلاح التارجيلة التى كفت عن إخراج النخان لخلل أصاب مزار بها!



«تحول» من أعمال الفنانة جازيبية صبرى فى معرضها الأخير

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الكتاب ١,٥ جنيه

للمعالم



العدد السادس • يونيو ١٩٩٤

سبائك من الفولاذ

محمود أمين العالم

الغدا هو سر واس خالص

لطفي عبد السميع

الشم كوكب أعتاب

مصطفى ناصف

المضاد وأقول العقل

مراد وهيب

امرأة الفولاذ

منى أبو سارة

الخبز والحب

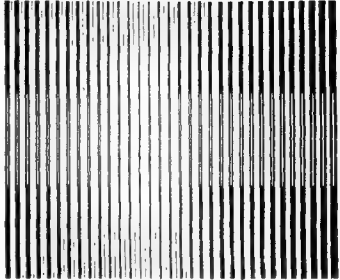
أحمد عبدالمعطي حجازي

١٩٩٥
١٤١٥

المذاع



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبد المعطى حجازى

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفنى

نجوى شلبى

رئيس مجلس الإدارة

سمير سمرحان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريالاً - أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحائق ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تلفون : ٢٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الذين : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا يتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

البحار

السنة الثانية عشرة • يونيو ١٩٩٤ م • ذو الحجة ١٤١٤هـ

هذا العدد

صورة الغلاف للفنان محمد حجي

■ الفن التشكيلي :

مدخل إلى عالم الفنان أبو خليل لطفي .. ممدود بقتش ٨١

■ المكتبات :

أغنية من ذور ليه .. دراسة في التحليل الموسيقي
..... كمال إسماعيل ١١٥

احتفال خاص على شرف العائلة مصطفى منصور ١٢٠

الصيما المصرية في موسم محمد بدر الدين ١٢٥

ابن رشد في كتاب جديد نهرى بريس ١٢٩

■ المكتبة :

أنغام الصوت في مجرى العيون عبد الرحمن أبو عرف ١١٢

■ الرسائل :

باريس ريفيو تحتفل بعيدها الأربعين «نيويورك»
..... أحمد مرسى ١٣٢

مارجريت دروا روائية وبطلة على عرش الأدب
الفرنسي «باريس» ١٤١

اختفاء المناظر الأدبية «فلسطين» ١٤٨

العالم في جاليري العالم الثالث «برلين» ١٥١

■ اصدقاء إبداع : ١٥٤

■ الافتتاحية:

الكرمان أحمد عبد المصطفى حجازى ٤

■ محور خاص عن عباس محمود العقاد

- تقديم ١٠

الهم حاسة أخلاقية مصطفى ناصف ١١

قصائد عباس ممدود العقاد ٢٦

شباطين العقاد محمود أمين العالم ٣٧

العقاد وأقول العقل مراد وهبه ٥٣

العقاد بين عمر وأبي نواس لطفي عبد البديع ٥٩

العقاد والأدب المقارن عبد الطوف عبد السلام ٦٤

امراة العقاد منى أبوسنة ٧١

■ الشعر :

قراءة محمد الشهاوى ٨٥

لا شيء يبدو علينا مراد البرغوثى ٩٤

تحت جلد الغيبة ظبية خميس ٩٩

أنشودة الدم والسنا بيهاء ولد بدوية ١٠٣

■ القصة :

مضحكات كونيّة بدر الدين ٧٦

حمامة في الظهيرة لطيفة الدليمى ٨٩

مجرد شمس شمس الدين مرسى ٩٥

في الصباح نور أمين ١٠١

أحمد عبد المصطفى مجازي

الكروان*

«هل يسمعون سوى صدى الكروان»
«صوتًا يرفرف في الهزيع الثاني»
قمرٌ سجينٌ في الدجنة
أو بلاك فوق أحداث الخليفة نافخٌ في الصور
أو فجرٌ جنينٌ بازغٌ
في الصمت ، ينقر قشرة الاكوان

الملئ لك لك !

الملئ لك لك !

* من وحي قصيدة المعناد



صوتٌ يَجِيءُ من البدايات السحيقة ساطعاً

مترامياً فوق الخُضْم الغيبيّ

لجيبه أصدأؤه ويجيبها

فكانَ نجماً قد تنزَّلَ من سماواتٍ

يمجدُ في المرايا عَريّة

والكائنات غريقةً في لحظة الرؤيا

كانَ الكونَ يولد من جديدٍ .

كانت الروحُ اختلاجاتٍ تراود نفسها في الطينة الأولى

وكان الشكلُ ورداً في سحاب قادم

أو أنه الوجهُ الذي سيظلُّ محتجباً

لتفتّر الورودُ عن ابتسامته

وكان الله والشيطانُ يصطرعان !

الملك لك لك !

الملك لك لك !

صوتٌ يَجِيءُ من النهايةِ ناسخاً هذا الزمانَ

فكلُّ شيءٍ باطلٌ

ما كان من بشرٍ ومن شجرٍ ، ومن بنيانٍ

لنيت ، وهذا الليل ليس بفانٍ
لُججٌ من الظلمات تعلو لُجَّةً من فوق اخرى
فالمدينة لم تكن ابداً
ولم يكن النهار سوى سرابٍ
والمنازل استغثت حتى تساوت بالقبور
ونحن لم نزرع ولم نحصد
ولم نولد ولم ندفن
ولم نشرب من الرُّقِّ الروى صبوحةً وغبوةً
لم نخلس من ساقيات الحانٍ
قُبلاً مُجَنَّةً ،
ولم نعتد لآبدانٍ على آبدانٍ !

الملك لك !

الملك لك !

اشربوا للردي ، وكلوا للردي
فالوليمة ما أوتَمَّ القبرُ للود من لحمنا ودمانا غدا
والحياة انظروا للظلال ، وقولوا : سُدَى !
لم تكن غير ظلٍّ على حائطٍ صعدا
ثم دبَّ ديبياً ، وادركه الوقت فاربعدا

وانتهى بددا
نحن يا سيدى لم تكن ابدا
ابدا ابدا

الملك لك
الملك لك

من اين ياتى كل هذا الموت ؟
اى خطيئة عمياء لوئلت المدينة
فاستحققت ان تُعاقب بالظلام السرمى
تعيشه والشمس طالعة
تُرف له ، وتُنجب منه نسلا شائها
وجه ولا عينان
وفم ولا شفطان
لغو ولا لغة
واشعار بلا معنى ولا ميزان
وتأوهات أسرة بجلاجل وخلاخل
ويقال تلك اغانى
ومعابد للآت والعزى على اقداس اخناتون
تُفترع العذارى فى محاربيها،

ويصيح صقر أوزوريس،
يستقوى الخصى بلحمه والزاني؛

الملك لك !

الملك لك !

وانا وانت هنا على اطلالها
شيخان مغتربان
وانا وانت الشاهدان على المدينة وهي تفرق
لاهتافك دافع عنها ، ولا احزاني
وهي التي سقطت،
فليس خلاصها إلا شهادتها على الإثم الذي اقترفته،
حينئذٍ ستعبر عالم الموتى
ويشرق من جديد وجهها
وتعود للدوران

الملك لك !

الملك لك !

واظل أدفع هذه الظلمات عن روحي
وانظر في السماء ،

اشيم برقاً علّه الشمسُ التي انحدرت
وما زالت تجذّف في الدجى للضفة الأخرى
وتسحق هامة الشيطان

او ان يكون براقُ حُورسَ نازلاً
من جنة المربوس الوائئاً على ألوان

وكانَ يُنبوعاً تفجرُ في جدارِ الليل من القرنيّ
يشبه النورَ الذي نمشئ به في الحلم
او هو روحنا

فوق السرير ترفُ ساهرةً على الجثمانِ
او عُريئنا المنسئ ينهض فجأةً في شاطئِ ناءٍ
ويدعوننا إليه دعوة الغرقانِ
«هل يسمعون سوى صدى الكروان»
«صوتا يرفرف في الهزيع الثاني»

المُلك لك لك !

المُلك لك لك !

المُلك للإنسان !

المُلك للإنسان !



محور خاص عن

عباس محمود العقاد

١٨٨٩ - ١٩٦٤

أصدرت (إبداع) في ديسمبر من العام الماضي عدداً خاصاً عن «طه حسين» بمناسبة مرور عشرين عاماً على رحيله. وفي مارس من هذا العام مرت ثلاثون عاماً على رحيل علم آخر من أعلام التنوير والنهضة الفكرية هو «عباس محمود العقاد»، وتُمرُّ هذا الشهر نكرى ميلاده الخامسة بعد المائة، ومن هنا فإنَّ المحور الذي تقدِّمه (إبداع) في هذا العدد تحية لنور هذا الرائد الكبير، يجيء في لحظته المضيئة بين الذكرىين

إنَّ ما بقي من تراث «العقاد»، خاصة قبل أن تميل آرائه إلى المحافظة وتنزع إلى الجمود، لجدير بأن نستلهمه ونحاوِّره لنبحث ما فيه من روح ثورية تضع الحرية والكرامة الإنسانية على رأس القيم جميعاً، سواء كان الأمر يتعلق باستقلال الأمة، أو بحرية الأفراد في الرأي والتعبير.

ما أحوجنا اليوم بالذات إلى صوت «العقاد» تتجاوب أصداؤه في هذا الخراب العميم.

(التحرير)



يلاحظ الأستاذ العقاد أن الفهم ليس بالعمل اليسير. وربما قرن بين كلمة الفهم وكلمة الإصغاء. وليس الإصغاء المقصود عملاً عضوياً، بل هو احتشاد وإخلاص وضرب من التفاني. هذا التفاني الذي لا يميل إليه «الجمهور». الجمهور أو الشعب لا يحب «الإصغاء»، ولا يريد أن يخرج على ضرب من الذوق العام. وقد يكون تحليل هذا الذوق مفيداً في عصرنا هذا الذي يكثر فيه اللهو أو اللغو والمجانة، ويعتد هذا الذوق بنفسه حتى يصعب عليه «الإصغاء» إلى المرشدين المهذبين. وربما اتسعت المسافة بين الجمهور والخاصة. وربما اتهمت الخاصة الجمهور أو الشعب بما يشبه الجهل وسقم الإدراك.

والى جانب النزعات الشعبية هناك خطر ثان يتهدد الفهم هو الحرية بمعناها الساذج، فكل إنسان اليوم يجب أن يكون وحدة قائمة بذاتها منفصلة بمخاطلتها، لها حقوقها وعليها واجباتها، لا شأن لها بأحد، ولا شأن لأحد بها. ومعناها الساذج كذلك أن تكون أنت مستقلاً بهموك وأشجاك وغير متصل بهم إلا فيما يتعلق بمنافعك وأعمالك، فليس ما ينوبك أو ينوبهم إلا سراً مقفلاً تطويه الصدور. فالإنسان على هذا النحو معزول، والعزلة أثيرة لديه. وليس أدل على ذلك من أن الحديث بين الناس كثيراً ما يكون لغفاً تنقضي به الساعات وتوصل به فترات اللعب والسرور.

وبعبارة أخرى تقتضي الحرية الصانجة والشعبية المساندة إطاراً مطلوباً قوامه الأندية والمجالس والكتب والمصنف، وفي هذا الإطار يكثر التردد، وتبطل الحاجة

الفهم حاسة أخلاقية

وحدة نتاجه المتشعب: لنقل إن العقاد مولع ببحث عقبات الفهم. وعقبات الفهم جزء أساسي من حركة النهضة.

إذا غاب التعاطف وجدت الميل المشهور إلى المقارنة. يقول العقاد أكثر الناس: يلومون زيداً لأنه لا يكتب مثل عمرو، ويلومون عمراً لأنه لا يكتب مثل زيد. الناس يقرأ بعضهم بعضاً قراءة غريبة، لا يشقون على عقولهم، ولا يالفون شخصية الكاتب وأسلوبه ونظراته إلى الحياة. وواضح أن الإلف شيء أكبر من القراءة السريعة، أكبر من الأفكار السابقة والفزوات التي تتطلع إلى الإضباع. الإلف خروج من عالم ضيق مقرر، وجهد مجذول في الحساسية والإدراك والتعاطف.

ومغزى ذلك أن الشعبية والحرية مسئولتان عن شر غير قليل. الإلف ضروري من أجل الفهم، الإلف يعني أنك تقرأ النص والسلوك أكثر من مرة، أنك تعطل وقتاً ما قد يعز لك أول وهلة، أنك تعطى للنص أهمية، أنك تصمت لا تتسائل أو لا تتعجل السؤال. الإلف يعني إلى جانب ذلك أنك مستعد للثناء لأن الثناء هو تخطي العقبات الشخصية والآراء المعوقة من أجل المشاركة في عالم من حقه أن يظهر بالرعاية والثناء.

ويشرح العقاد معنى السؤال أو النقد في هذا الجو، فليس النقد هو أن تطلب متى أن أكتب مثل غيري من الناس. النقد هو أن ترى المؤلف قد تجاوز عقله أو شخصيته في هذا الموضوع أو ذاك. هذا هو احترام الشخصية الفردية الدافع في نتاج العقاد.

الفهم إذن يرتبط في فلسفة العقاد بنوع من السخاء أو السماحة. وليست السماحة هي إضفاء المناقب بلا حساب. السماحة هي التقدير. والتقدير هو الماء والغذاء

إلى مشقة الفهم، وأدوات التعاطف. ليس بغريب إذن أن يتورى التعاطف، ويتورى احترام شجون النفس وأحاديثها الباطنة. وليس بغريب أيضاً أن يقول العقاد إن الحرية والشعبية تفهماً بطريقة خاصة لا تشجع على الحياة اللازم للفهم، وتصيب الفهم المفضل مع الأسف - بصيغة ثلاث ضوضاء الفتنة. فكل ما يعقله الجمهور أو يعلق به من هذا الباب. وتصيب الرزانة مكروية، ويستحيل الفهم والتقدير إلى صورة من العريضة والسكر. وهما لفظان قاسيان، ولكن العقاد معلم جاد لا يخشى اللوم. فالجمهور يحول كل ما يلقفه أو يفهمه إلى صورة بعيدة عن الرزانة والحياة، ويصيب كل شيء بصيغة الفتنة والضوضاء.

هذا بعض تشخيص الأستاذ العقاد لأزمة الفهم في عصرنا. هذه الأزمة العميقة التي تتمثل في الولوج المنتشر بعوامل التثبيط والركود. وباسم الحرية والشعبية ينذر أن تجد صورة الفهم الذي يبعث على البحث والنشاط وينفصل الفهم عن القيم المرجوة، فإذا رأيت المشابرة والثناء نادرين، وإذا رأيت العفة والحياة والرزانة والجد النبيل مفقوداً بين الأكثرين فاعلم أن هناك خطأ أساسياً في الفهم. ومن ثم كانت الاتجاهات النفسية والأخلاقية دليلاً واضعاً على مزاييا الإدراك وعيوبه، وسوف نعنى هنا بوجه خاص ببعض طوائف هذه الملاحظة. فالتناس يضمن بعضهم على بعض بالثناء. والثناء حاجة أساسية إذا غابت دل ذلك على غيبة الفهم الناضج بوجه من الوجوه. وكلمة الثناء تعني العطف أو التعاطف. والعقاد عاش حياته يتأمل هذا التعاطف وثمراته في تحليل الشعر وفهم الشخصية على السواء. عاش العقاد يربط بين التعاطف والفهم بطريقة لا تخفي على من يتأمل

للإنسان. التقدير بهذا المعنى علامة الفهم، وعون عليه. بين الفهم والتقدير علاقة جدلية رائعة يحب العقاد الإشارة إليها بين حين وحين. وليس للحوار أية قيمة ما لم يكن مشفوعاً بهذا الشاء الباطني، لا يمكن أن ننق بفهم لا يرى الكلمة الطيبة وإن كانت مستقرة في ركام كثير. الفهم باختصار حاسة أخلاقية.

لا يمكن أن نحدد طبيعة الفهم بمعزل عن علاقة اجتماعية ناضجة. وفي هذا الضوء، يقول العقاد إن الفهم مجاذبة بين النفوس التي تفهم طبيعة الكاتب فهم وفاق أفهم خلاف. فالخلاف إذن مشروع في إطار الألفة أو العطف. وبيان ذلك يسير. ويجب على كل حال أن نسال عن الغاية من الخلاف ما هي؟ الغاية من الخلاف هي أن يوقظ الناس قوى الناس وملكانهم، وأن يعين أحدا الآخر على عرفان نفسه والإخلاص لسيرته. فليس المقصود إذن هو محض الشاء والإعجاب، وليس الشاء بالمعنى المتبادر مطلوباً في كل أوان. ولكن المطلوب في الوفاق والخلاف التشجيع والتوايد. العقاد واضح كل الوضوح في أن الفهم حاسة خلقية.

- ٢ -

إن الإنسان لا يفهم إلا من خلال الحوار. والنص نفسه لا وجود له بمعزل عن قارئ أو قراء. النص غير المقروء إن صح هذا التعبير مفلق في غلافه يحتاج إلى من يفتحه على النصوص، أو يصله بها. والاتصال كلمة مهمة تعطى للخلاف على الخصوص وظيفة اجتماعية. الفهم كله يمكن أن يقال فيه إنه اتصال. والاتصال بطبيعته جدل أساسي بين الوفاق والخلاف. أو جدل بين

الإعجاب والإنكار. وعلامة الفهم الأولى هي حركة العودة والنهاب بين الفرد والمجتمع أو بين النص والنصوص.

ويمثل العقاد للعجز عن الفهم برسول أرسل إلى الملا فذهب إلى حيث لا يرجع أو يرجع مقلداً بالخيبة والكئود. الفهم جدل الاتصال. والاتصال بحث عن التوافق والاختلاف. يتصل النص بسائر النصوص التي توافقه فنعرفه، ويتصل بما يخالفه فنفسر قوته. فهم النص إذن مرآة تحييه وتستجيشه وتنقذه من شلل البطالة والجمود.

لكننا لا نصبر على القراءة، ولا نألف النصوص، أولاً نألف عيوبها كما نألف حسناتها. نحن تكبر ما نسميه الحسنات إكباراً غريباً لأننا تكبر ما نسميه باسم التوافق والفهم في أشد الحاجة إلى أن نألف ما يخيل إلينا أنه عيب. ليس هناك ميزان مطلق. الميزان المطلق لا يعدو أن يكون نوعاً من الأثرة وضيق الأفق وتجاهل بعض الإمكانيات. إن الفهم جدل مرة أخرى بين الحسنات والعيوب، أوبين التوافق والتخالف. ولا سبيل إلى هذا الجدل إلا إذا ألقنا ما نختلف معه. الفهم يعطى الحق والكرامة للعيوب، لكنه يطلب بالأسانة له. ومن حق كل جوانب التفكير أن تحيا، ومن حقها أن تتأزق. لنقل إن العيب من حقه ألا يستهان به ولا يقاس بغيره من الصنات. الفهم بعبارة أخرى بحث عن حرية، وبحث عما نسميه بعبارة جادة باسم النقائص. وأسانا نطلب من الفهم أن تكون ملائكة. نحن بشر نسعى إلى المتعة ببشريتنا.

وبعبارة ثانية إن النص لا يكون كاملاً أبداً. النص حركة بين قوى مختلفة، وعلينا أن نرضى بخيرها

وشرهما، وعلينا أن نتروّق آياتها وزلاتها، وعلينا أن نكشف ما يسر بنفس الحماسة التي نبديها في الكشف عما يسوء. لنقل إن النص مجموعة قوى يؤيد بعضها بعضاً وينأوى بعضها بعضاً. والمناواة آية الفهم النبيل.

إن الناس يفهمون الخطأ فهماً مسرفاً. ما أكثر ما قيل في تاريخ النقد عن الأخطاء. ما أكثر المداد الذي أريق في البحث عن العيوب. وما أقل ما نتحرى العيوب كما نتحرى لوازم الأصدقاء لنعبث بها في برائة وإشفاق. «الخطأ» إذن مفهوم يحتاج إلى تصحيح. مثل الخطأ الذي تقف عنده مثل اللازمة المضحكة من صديق. أترك تعامل هذه اللازمة في غير ابتسام والتذاذ.

لقد قال العقاد إن الفهم اتصال بين الناس. والاتصال إطار من القبول أو إطار من الخلاف والقبول يتحاوران يتعابشان ويتخاصمان، ولكننا في كل حال لانتسى أننا أمام إطار، وأمام بحث عن اتصال. ليس ثم اتصال خال من الشغرات. الشغرات ركن أساسي من الاتصال، على هذا تفهم، وعلى هذا تقبل.

إن الفهم على هذا النحو ينطوي على النقد والانتقاء. لقد عبرنا بلفظ الجدل عن النقد، ويجب علينا أن نحرص على فهم الانتقاء لقد ساعدتنا الأخطاء التي طال علينا سوء فهمها أو سوء تقديرها إلى تجاهل أثرها فيما نرجوه. في بعض الحالات. ومن حق الخطأ أن يدلّ علينا لأنه أداة في تكوين الانتقاء. ومن حق الانتقاء أن يتواضع قليلاً لأنه نتاج هذه الأخطاء.

ويظل العقاد مؤمناً بأن الفهم جدل، فإذا شعرنا أن الجدل هش أو ضعيف كان ذلك آية على خلل في الفهم. وبعبارة أخرى إن الفهم هو استنقاذ للإنسان من غمار

التشابهاً والتكرار. وجدل الفهم هو مانسميه أحياناً باسم حفظ المزايا أو تخليد النماذج أو تنويع الصفات. فالمزايا أو الصفات لا سبيل إلى استيعابها بمعزل عن الحوار. والمزية ليست خلقاً من عدم، المزية هي حيوية الجدل ذاته. والنموذج الصل لا يستبعد تماماً ما دونه من النماذج. ونحن نرى الأشياء الدارجة بلا زيادة ولا تجميل لا يفوتنا أن الرؤية ذاتها ليست من الدارج المألوف.

أريد أن أستاذن القارئ مرة أخرى فإكر أن العقاد كان يرى الفهم حواراً بين الرضى والقبول، وأريد أن أشهد قبل الوقوف بمثل يوفوني ويغريني بأن أقراه مرة بعد مرة. وقف العقاد وهو يكتب في صحيفة يومية عند صورة فتاة حزينة على قبر صديق فقيد. ويتجلى موقف العقاد هنا في مواضيع متعددة لا في موضع واحد، فقد حرص على أن ينشر الصورة حتى يشرك القارئ في المتعة ومتابعة التاملات بطريقة حية.

وحرص العقاد على أن يرفع الصورة من خلال متابعة مزاياها، وحرص على أن يقلب الأنواق الجمهور، وأن يعيث بهذه الأنواق، وأن يهذبها ويرشدها. وعندما بلغ العقاد الغاية من التعاطف أو نفذ الفهم سائل الفتاة الحزينة إلى أين. إلى القبر في هذه المسحور وفي هذه الكآبة. وفي هذا الحيا الرضى؟ وضابطها فقال عليك يا بنية سمة الملاحة، وفيك مرتقب يا بنية للراغبين، ورايك النينا يا بنية تفيض بالأفراح والأطمار، ويتسابق فيها المتسابقون على إرضاء الجميل، وتضحك لها الرياض عن نضرة الريحان، وتطلع عليها الكواكب باللمع والابتسام، وتتشدّها الصواحد أناشيد الحب والرجاء، وأنت زينة من زينتها، تهجريها كلها، وتدبرين عنها

كلها، وتقبلين على هذه الصجارة المركومة فوق ذلك الجسد المخطوم؟.

نعم، لوصفي الأشباح إلى الناظرين لقد كان يسبق إلى ذلك الشبح أنتي أعجب له هذا العجب، وأناجيه هذه المناجاة، ولقد كان لعله يقول وهو يجيب جواب الأشباح.

إن من يذكر لينسي، وأي ذاك لم ينس الدنيا وما فيها حين يقبل على الذكرى. وأي ذاك لا ينسى الدنيا حين يرجع عما حوله إلى غابر كان حوله يوماً ثم طواه الزمان طي الفناء. ألا إنها هي الذكرى، ألا وإنها هي أعلى من الدنيا، وهي أعلى من الرياض والكواكب والأناشيد، وهي أعلى من الإنسان، بل هي أعلى من صاحب الذكرى لو عاد من غابره المطوى إلى جوار الحياة.

لا أظنك غافلاً عن شاعرية العقاد التي لا تفارقه فيما نسميه النقد والفهم، ولا أظنك ترتب في أن حظ الشعر من فهم الشعر والفن حظ مقسوم لا يتابعه الريب، ومن الباحثين من يرى أن تحليل النص الأدبي والضائقة الشاعرية يتداخلان. ومن ليس له حظ الشاعر من الخيال والقبول والتعاطف فاته عمق الفهم وربما استحالته هذه الفقرات إلى أدب رائع ينافس العمل الفني من بعض الوجوه، ولا تصعب عليها هذه المنافسة بل تصعب لها دون غلو أو مجاملة.

ولا أظنك غافلاً عن موقف الرض الذي شاء العقاد أن يسميه باسم المناجاة ليشعر أنه مصر على تمازج الرض والقبول، ولا أظنك غافلاً عن الإجابة التي تخيلها، والدفاع الحل عن نسيان الدنيا، وإعلاء الذكرى فوق الجمال والنشيد وفوق الإنسان وفوق الصديق الفقيد.

وما يزال في هذه الذكرى حتى يفصل بينها وبين هذا الصديق . فالذكرى في نفسها مثل يتسامى على كل صديق . هذا مثل من الجدل أو الحوار الذي أقامه العقاد ليشرح هيكل الفهم وتوزعه بين ما يشبه النقيضين. في هذا الحوار يظهر لنا العقاد اكتمال الصورة، وما يبعثه اكتمال من سؤال، وتبدو الصورة أجل من أن تسمى بالكلمة السيارية المخدوعة كلمة الاستفراق. فالاستفراق ليس أية الفهم ولا أية التفجع ولا علامة الاتصال. من يستغرق لا يفهم. هذا ما أرى العقاد يقوله بأنساب مختلفة في مواضع مختلفة. السؤال عنصر أساسي في الفهم. ولكل سؤال جواب. ولكنك إذا نظرت مدققاً في هذا الجواب رأيت قد استحال إلى سؤال. واقرأ قوله على الخصوص ألا إنها هي الذكرى... أعلى من الإنسان، أعلى من صاحب الذكرى لو عاد. هذه عبارة ظاهرها التقرير، وفي جنباتها تشيع حرارة السؤال. الفهم في خاتمة المطاف هو العثور على السؤال الذي يحتاج إلى جواب، ويسمو فوق كل جواب.

- ٣ -

التعاطف جهد مبذول، وقد ينظر المرء في وقتين مختلفين إلى عمل فني واحد، فإذا هو اليوم غير ما كان بالأمس، وإذا بهما إعلان اثنتان عملتهما قديرتان، وتمثلت فيهما نقصان أو قديمتان. والمعمل في هذا، أكثر الأحيان، على أطوار النفوس وبدوات الأنوار أو سوانح الفكر. المعول على نمو حاسة التعاطف. العمل الفني يحتاج إلى طور نفسي ملائم. والتقدير الصحيح لا يتبها لنا إلا مع المشابهة في النظرة والمقاربة في الإحساس،

فلا نقول ثمة إن الإعجاب متهم الاستحسان، ممزوج بالغرض والمحاباة، بل نقول إننا كنا أقرب إلى الفهم والتقدير، فرأينا من الأثر الفني ما لمنا نراه في غير تلك الحال.

ولكن كثير من القراء يظنون أن الحياء مفتاح صالح، والحياء كلمة موهمة تستعمل في غير مجالها، وقد يرد بالحياء أن تسمح بالإبتعاد عن خواطر الفنان، وأن تبقى على تباين الجو الذي صنع فيه العمل والجو الذي ينظر إليه فيه. وهذا أولى بأن يكون حجة على خطأ الحكم ومسعوقة الإدراك، وإننا كنا محرومين من ذلك التهذيب الذي لا غنى عنه في كل تقدير يتصل بالخيال والشعور. التهذيب تخليقة وتحلية بعبارة القدماء. وما يخطر للنفس وهي مشرفة على جانب السماحة والرضى غير ما يخطر لها وهي مشرفة على جانب التبرم والأسى.

وخليق بالقارئ اليقظ أن ينكر هذه الملاحظة، وكل باب من أبواب النفس يستثنى كل طارق عليه إلا ذلك الطارق الذي يليق به التقدم إلى ذلك الباب. فهناك على الطريق مرهب موكب بالقاء والتميز يأن للخواطر المدعوة، ويصعد عن خواطر التطفل والفضول. وإنها لفاتحة تبتدىء ثم تطرق للواقع على وتيرتها، ثم ما هو إلا أن تجوز الطارقة الأولى، وتأخذ مكانها حتى تفرغ النفس لضيقها التي تدف عليها رتلا بعد رتل من حيث فتحت لهم في باب القول.

وخلاصة هذا أن القراءة عمل شاق يصطبغ لا محالة بصبغة القارئ من بعض النواحي، ولكن هذا لا يعنى أن نترك لأنفسنا العنان لنعجب بشئ مما يروقنا فحسب، فالقراءة استخلاص لشيء من نفوس الناس يختلط

بشيء من نفوسنا. وهذا هو الاتصال. وإذا كانت هذه العبارة يسيرة فإنها مفيدة لأنها خليقة بأن تهدينا إلى الفرق بين الإضفاء والكشف. وإنها لرائنة ذكية مقتدرة أن نغلن إلى تسرب حركة عقولنا حين نقرأ، وأن نغلن إلى ما نبذل من عناء في سبيل مقاومتها حتى يتيسر لنا الإضفاء، ونوقن أننا أمام إنسان مختلف له حق الوجود، وحق الخلاف. لا شك أن الاتصال ينطوى على الشعور بالمفارقة، وأن الإطار المشترك مصنوع من وفاق وخلاف. وخليق بنا أن نرتاب إذا رجحت كفة الاتفاق باكتر مما يبنى حتى ينطمس معلم التباين والتمايز.

القراءة المتعاطفة تسمح بإبراز معالم الخلاف، ولا خير في قراءة تخيل إلينا أننا نواجه ما نعرف، وإننا قد وجدنا أفكارا ومشاعر كامنة في عقولنا، أتبع لها أن تظهر بالتعبير والإخراج ولنفرض أننا أمام صورة فتاة حزينة على قبر صديق فقيد، لن يكفى لمواجهتها أن نقول إن الصورة تبعث الجو الخاشع أو تعطش الأرواح المنسية إلى نفوس أحبابها. كل عام يتخصص في هذه الحياة.

إن مضاطر القراءة كثيرة، ولا يكفى أن نلج على التعاطف مجردا، فالتعاطف أنماط بعضها فوق بعض. وكثير من الأنماط يستحق التقدير. ذلك أن الإنسان تصنعه أعراف وتقاليده واستجابات مخزونة جماعية، قل أن يخلص من آثارها، هذه الاستجابات تعوقنا عن الفهم والتقدير. والفن أوضح ما يكون في الزاوية الغامضة وغير الغامضة بالمألوف والمعاند، وما نسميه أحيانا باسم بدايات النفوس.

وقد درج كثير من القراء على أن يتصوروا حقائق النفوس قوالب محفوظة تعرف، ما خالفها أنكره.

أيها المعطى غدا من سعة
أعط إذ أنت مالى بالعطاء
إنما اليوم لنا مثل غدٍ
وغد ياصاحبي اليوم هبنا
وربما كان كثير من القراء يسرفون في استعمال لفظ
الفطرة، أو يعجزون عن ملاحظة التنوع الهائل الذي
يتمتع به الشعر، أو يقارنون ويأبون على المقارنة دون
فطنة إلى بعض مخاطرها. وربما أضرت المقارنة، وربما
خيل إلينا أن هناك «قوالب مطلقة» وكلما جاء الشاعر
بغير ما يتوقع القراء انكروه، وعلموه - في زعمهم - ما
يتعطف هو عن تعلمه واتباعه. ولكن تاريخ النقد الأدبي هو
تاريخ المجادلات المتعلقة بالأنواق، أو تاريخ العجز عن
التفرغ للشعر، العجز عن تخليّة العقل من معوقات
كثيرة.

ولدى العقاد أمثلة غير قليلة يضر بها لهذا العجز
المرتبط بما سميناه من قبل باسم الاستجابات المخزونة.
وقليل من الناس يرتابون في هذه الاستجابات، فهي
عندهم معالم الطريق وأصواته، أو هي خلاصة خبرات
متراكمة. ولذلك كانت القراءة وما تزال أمرا عسير المثال.

يا للمسماء البرزة المجبوبة
أعجب ما أبصرت من أمجوبة
تروعنا أنجمها المشبوبة
تهولنا قببتها المخزوبة
كانها الهاربة القلوبة
كانها الجمجمة النخوبة
تهمس فيها الذكر المحبوبة

وبعبارة أخرى إن الطريق المألوفة في اكتساب التجارب
والتعليم لا تنكس في عقولنا أن كل شيء نسبي، وأننا لا
نعرف شيئا قط إلا بالنسبة إلى غيره، هذه حقيقة علمية
وحقيقة شعرية أو خيالية. ولكننا غالبا لا نغيد مما تعلمه
أو لا نذكره. وقد أمثلا ديوان النقد العربي القديم بتخطئة
الشعراء في معانيهم لأن النقاد يتصورون الخطأ المزعوم
تصورا خاطئا إن صح هذا التعبير، لأنهم لا يتسألون
عن «حدود» كل خاطرة، بل يسارعون إلى تصور غريب
يسمونه باسم الفطرة أو يرونه فهما مشتركا عاما لا
يجوز الريب فيه.

ذات مرة قرأ ناقد، هذه الأبيات:

لا تضل إلحافا عليك فما نرى
ضوء النهار يزيد في إلحاف
فامنع قليلك كل حين منصبة
يقيق الكثييس وراء الاستنزاف
لا تبذل لنا جميع رجائنا
فتدوينا عن غيبك الوكاف
من يمنح الشيء الذي ما بعده
منح بكن كمالنا من الصداق
قال الناقد إن الشاعر يخرج من الشاعرية والعشق
إلى الفلسفة والزهادة، ليس أقرب إلى الفطرة أن يقول
الاستاذ العقاد في موضع آخر:
كن لقلبي بعض يوم وليكن
كل يوم لك سبيحا ومساء

وفتاة هيفاء تشوى على الجمر
تعانى من حره ما تعانى
وأب ذاهل إلى النار يحشى
مستميئاً تمد منه اليدان

تساكل النار منه لا هوناج
من لظاها ولا اللطا عنه وان
قرا بعض الاباء هذه الابيات، ثم قال حبذا لى لولا
«تمد منه اليدان» فهذه شهد الله من ضرورات النظم لم
يكن للشاعر بها يدان.

قال العقاد حبذا هذه الضرورة التى وفقت حافظا
لخير ما يقال فى هذا الموقف، فلو أنه استطاع أن يقول
يعد اليدين لما أتى بشئ، ولهدم فى البيت معنى الهول
الذى يطالعك من قوله «تمد منه اليدان»، فإن بناها على
المجهول يريك أن الأب المروع لم يكن يدرى ما يصنع،
وأنه ذاهل عن وعيه، فبهاه تمدان من غير شعور ولا فهم
لمعنى حركاته ووجهه خطواته. وعندى أن كلمة «تمد»
أو «تمد» فى مكانها هذا أمين عن هول الزلزال من الآيات
الأربعة وما فيها من نار تاكل، وأرض تتفقر، وأصوات
تصيح. وهذا توفيق إذا جاء به الشاعر عن قصد فهو
براعة، وإذا جاء به عن غير قصد فهو إلهام.

ولنتقرأ بعد هذه الفقرة ملاحظة العقاد الرائعة: إن
كان فى هذه الآيات ما يؤخذ على حافظ فليس هو تلك
الضرورة السعيدة وإنما هو اتهام الرحمة الإنسانية قد
تنطوى عليه أبياته، وقد يبدو من بعض الشعراء والكتاب
على غير نية، فقد أراد الشاعر أن يعس فينا كوامن
الإشفاق، فوهم أننا لا نرثى المنكوبين إلا إذا كانوا أطفالا

فالخيال الذى يخلق بصاحبه فى اجواز الفضاء فى
ظلمة الليل وسكونه لا يلبق به بعد ذلك أن يراها كالهواية
المقلوبة، ثم لا يقنع بهذا وصفا فيراها كالججمة
المنخوبة، وليست الججمة المنخوبة إلا عظمة مظلمة
ضئيلة.

يقول العقاد: ولو تذكر الصديق أن السماء ترونا
وتهللنا، ولا نقول إنها تسرنا وتبهجننا لتذكر أيضا أن
أشبه شئ بالروعة والهول هو وقفة الإنسان حين ينظر
متهيبا على حافة الهاوية، وأن فراغ السماء المظلم
الرهيب - وفيه النجوم - كل فراغ الججمة التى تخيفنا
وتهمس فى نفوسنا بالذكر الحسوية، أو تخيفنا لأنها
تهمس فى نفوسنا بتلك الذكر، وهى على تلك الحال
الموحشة، وليست الججمة عظمة ضئيلة، ولكنها أهول
خواء فى الدنيا لأنه خواء الرأس الإنسانى، وما فيه من
فكر ورجاء، ومشاهد وعوالم، وهى أهول من السماء
والنجوم، لأن السماء والنجوم بعض ما تهمس به من ذكر
الحياة.

وخلق بنا أن نقول هنا إن الججمة المنخوبة كئى
شئ آخر ينظر إليها من وجهات متعددة، وأن اعتبارها
عظمة ضئيلة لا يعدو أن يكون نفاعا جماعيا متوارثا
ساذجا عن الحياة. وخلق بنا لو أردنا أن نتعمق
مشكلات الفهم أن ندرس الاستجابات التراكمية فى
العقل العربى، وأن نفرغ لها فاه حصين، وأن نأخذ
نماذجها من الشعر والنثر والقص والرحلة والفلسفة
جميعا بنسب متفاوتة.

قصة الاستجابات المنخونة قصة متشعبة:

رب طفل قد ساغ فى باطن الأثر
ض ينادى أمى أبى أدركانى.

صغيراً يشفق عليه كل مشفق أو فتاة هيفاء يحزن الناس عليها للجمال لا للرحمة، أو أباً ينظر الناس بعينيه إلى أطفاله المفقودين، ويحسون معه بحنينه المستطار.

وليس يحتاج المرء إلى كبير حظ من الإنسانية ليأخذ بيد الطفل الصغير، ويتفجع للفتاة الهيفاء، ويسى لصاحب الآب الثاقل. لئن كان حافظ قد صدق الوصف، وأبلغ في الصدق، وأفلح في تنبيه الشفقة، وبسط الأيدي بالمعونة لقد كان يبلغ المدى في الإحسان لو أنه استمد الوصف من حاسة عزيزة وقدره فنية تنتزعان من الزلزال صورة منكوب غير عزيز على النفوس، بل صورة حيوان هائم في تلك القيامة، فتهاينه من الشعر مالم يوهبه من عفو الرحمة، وتفيضان عليه من الجمال والمودة مثل ما أفاضته الطبيعة على الطفل المهجور، والفتاة الهيفاء، والوالد المرعوب، ونشعر حين نقرأ الوصف أن جمالا أعلى من جمال الطفولة والملاحة والأبوة يرتقى بنا إلى ذلك الأوج الرفيع. وذلك هو جمال العبقري التي تعرف العطف حيث لا يعرفه سائر العاطفين.

ولكنَّ مُكَلَّ العطف الجماعية المستقرة في الأذهان هي مثل الطفل والهيفاء والآب المحزون. يعمل عليها حافظ، ولا يأخذ فيها ريب، ولو قد فطن حافظ إلى أن الشاعر يخالف أكثر مما يوافق، وأنه يبحث عن فردية تمتق نفسها من أسر هذه المثل لكان له شأن ثان. ولكن الشعر في أذهان كثيرين ديوان عام، ومن شأن هذا الديوان أن يعزز - وأعيا أم غير - وع - عراقية الجماعة للمثلة في الطفل والآب والفتاة. الجماعة التي اشتملت على كل البواعث المروعة، وهي بواعث الحفاظ وتخليدها، والآب راع للحياة قد هدده الموت الظالم، وما يزال يتشبث بالحياة في قول حافظ تمد منه اليدان.

هذه نماذج استجابات وقرت في الأذهان منذ زمن بعيد، وظلت مبهمة حتى كشف عنها العقاد بعض الغطاء. ولو ذكرت الجمجمة النخوية في المثال الذي ضربه العقاد من شعره لرأيت آثار الاستجابة نفسها، آثار إجلال الحياة على حساب الموت. ولم تستطع الاستجابات المخزونة أن توقر الموت وتجله مثلاً في الجمجمة المحشوة. كان تحليق الخيال يراد به قريب من ذلك المعنى الذي يحاول العقاد أن يخلص من وطأته. وبعبارة ثانية كانت الاستجابات الجماعية المتعارفة تنظر إلى الموت بمنظار الضميرة لا بمنظار الضميرة التي ظل العقاد طوال حياته ينقب في صورها ومعانيها.

كان العقاد رحمه الله يريدنا أن نطنن إلى أن الشعر ثقافة تعين أو تعوق. ولم يستطع أحد أن يمضي في هذا الطريق البكر الواعد بأخطر النتائج. وظل درس الشعر أمراً يحتاج إلى إعادة نظر جوهرية حتى نعرف حقائق نفوسنا، ما كان منها عوناً لنا وما كان محتاجاً إلى العبث أو التغيير. وما يزال درس الشعر أقرب إلى عناية يعوزها التوجيه.

ولا أخفى على القارئ أنني مولع بقراءة العقاد وتقبيه للوراثات البعيدة التي يطن أنها من الفطر السليمة أو يطن أنها عمد للتفكير ترسخه وتؤصله.

ولنقرأ معا آخر الأمر مثلاً آخر خفياً من أمثلة هذه «الاستجابات الموقعة»

وقسانا لفجة الرمضاء واد

سقاء مضاعف الغيث العميم

نزلنا دوحه فحنا علينا

حزو الرضعات على العظيم

وأشـربنا على ظمأ زلالا

أد من المدامـة للنديم

يصد الشمس أنى واجهتنا

فيحجبها، ويأن للنديم

يردع حصاء حالية العذارى

فتلمس جانبا العنقود النظيم

فهذه أبيات من الشعر الرائق يتسق لها حسن الصياغة وبساطة الأداء، إلا بيتا واحدا منها يتطرق إليه اللبس.. قل أى الأبيات الخمسة هذا البيت المعيب لا تجد إلا القليل يوافقك على أنه هو البيت الأخير. والقارئ تبادلته منه صورة العذراء الحالية، وهى فى جمال الذعر والدلال، فيسرى إلى نفسه سرور هذا المنظر الجميل، ويخلط بين هذا السرور وبين سرور الوصف والمعنى الأصيل. وإنما مثله فى هذه الخديعة مثل من يشتري الجواهر المزيف بثمن الجواهر الصحيح لأنه ينظر على اللعبة صورة عذراء فاتنة. فجمال العذراء الذى تعرضه عليه اللعبة شيء حسن، ولكنه إذا حمله على أن يقبل الجواهر المزيف بثمن أعلى من ثمنه المعروف فهو مخدوع فيه، ومأخوذ بحيلة لا يؤخذ بها لو أنه فرق بين اللباب والغشاه.

الشاعر هنا يحال مثل هذه الحيلة فى تزييف معناه، ويشغلنا بصورة العذراء الحالية عن حقيقة الوصف الذى يراد فى هذا المقام. فهو يصف وإدبا رويًا يقى من الرمضاء بتسيمه البليل ومائه العذب ووجه الظليل، فلا يكفي هذا الوصف الذى هو حسب كل محب للطبيعة مشغوف بجمالها الساذج الغنى عن التزيويق والتزيير

حتى يجعل حصباء الوادى كاللؤلؤ والمرجان ساقطا من عقد منظم.

ولا يكفي هذا حتى يكون العقد فى جيد حسنا، وتكون هذه الحسناء عذراء، ولا يكفي هذا حتى يلعب أمانا لعبته التى تعوزها الأناقة والكياسة، ويفشن بها غشا محروما من لباقة الحركة وخفة المداراة، فنحن أولا لا نعجب بالحصى فى الوادى الظليل لأنه كاللؤلؤ أو المعادن النفيسة، ولكننا نعجب به إذا استحق الإعجاب لأنه الحصى الذى يحسن فى موضعه. ولو كان أبعد الأشياء عن مشكلة اللالى والمعدن النفيس.

ومع هذا لا نرى ضيـرا فى تشبيه الحصى بالدر المنشور. ولا نريد أن نقول إن الشاعر إنما التفت إلى الحصى هنا ليذكر الدر والعقود لا لأنه أعجب به وتنبه لحسنه، ورأه ومما متعما لميا سم ذلك الوادى الذى وصف أدواحه وظلاله، ونعم بانه وهواه.

ولا نريد أن نقول إن بعض الشعراء قد جروا على أن يكون كل منظر من المناظر التى يصفونها مشاكلا لشيء من النفائس القيمة والأعلاق الغالية، فالأرض مسكه، وغنبر، والحصياء در وجوهر، والشجر زبرجد، والماء بلور إلى آخر هذه الأوصاف المحفوظة والأمثال السائرة. لا نريد أن نقول هذا، ولا نأبى أن يكون الشاعر صادقا فى التفاته إلى الحصى مریدا لذكره، متعمدا لوصفه.

ولكننا إذا لم نقل هذا فأى ذوق سليم تغيب عنه الشعوذة فى حكاية العذارى يعظمن لنا الشاعر مروعات لأنهن ينظرن إلى الأرض، فيسرعن إلى لس جوانب العقد مخافة أن تكون الحصباء من سمعها المبدد وجوهرها المنشور. وأى شعوذة هذه التى تلمح فيها التقوية بارزا من

المبدأ إلى النهاية، فنضد للمشعوز لأننا اغمضنا أعيننا وأوصدنا أذاننا، وأتكرنا الحس والعقل لا لأنه بهر العين وضلل الأذان، وخب الحواس والعقول. فالصورة التي عرضها علينا الشاعر غريبة عن أصل المعنى، كاذبة كل الكذب. ولا فضل فيها للبراعة والطلاقة، وقبولها على أنها معنى صحيح كقبول الجوهر الكاذب إكراما لصور العذارى الصاليات على العلب المزخرفة.

وقد قرأت هذا التقييم مرات متتاليات ومتفرقات، وما أزال أراى فى حاجة إلى أن أقرأ وأتملى فيه حساسية العقد بجمال الذعر المنتشر فى كثير من النماذج حتى صبح أن يقال إنه راسخ فى العقول. وكان العقد موفقا فيما أظن حين قال إن أكثر القراء يظنون البيت الخامس واسطة العقد وبيت القصيد. فأكثر القراء يرثون هذه الحساسيات التى يدعمها الجنس المستور أو غير المستور. وما يزال فريق كبير من القراء يعجبون بشعر لأحمد شوقى يصف فيه قصور أنس الوجود حيث يقول إنها أشبه بعذارى سابصات فى الماء، وقد أبدين بعض أجسادهن الغضة البضة. وكثيرا ما يفتننا الشعراء باستشارة غامضة لأحاسيس الجنس التى تروق للقارئ الجائع الذى يأتبه منظر المرأة من حيث لا يحتسب؛ فيخيل إليه أن الجنس عالم مسحور. وخلق بنا إذن أن نصدق العقد حينما ينيهنا إلى تخيلات الحاجات الأولية التى تلعب بالعقول. ولوقد كان هناك إشباع طبيعى لما عرفنا كيف يكون مثل هذه الصور بريق متداول بين القراء.

وربما توهم الشاعر وقد ذكر أنخل والماء والنسيم أنه بحاجة إلى إثارة تعفيه من شبه الراحة الراكدة فقدم

عذراء فاتنة هبطت فى الوادى، وأصابتها الصيرة، وأصبحت محتاجة إلى من يأخذ بيدها أو يطمئنها على حبات العقد النظيم. وربما كان هذا كله قريبا من حلم يقظة يتوهم فيه المرء ما يحتاج إليه محققا بين يديه.

والمهم أن العقد يشير فى تطبيقه إلى ضروب الاستجابات المتوارثة، ومحبة المعادن النفيسة والجواهر الثمينة. وقد اجتمع للعذراء فتنة ثانية هى فتنة الكنز الذى يتراسى فى حلم ثان يكمل الحلم السابق ويزيده جانبيية. عذراء فاتنة من ناحية وجواهر ثمينة من ناحية. وربما سخر الدر لخدمة هذا الجنس المسحور.

ما من شك فى أن العقد كان يرى فهم الشعر محتاجا إلى مطالعات وملكات وثقافة عميقة، أى أن الشعر العربى القديم يجب أن يقرأ فى ظل ثقافة حديثة. ويعبارة ثانية يجب أن يتم تفسير التراث وتقويمه من خلال خلق جديد.

تمتع العقد بخصلتين: التعاطف الذى أعانه على الترجمة الشخصية بطريقة غير مسبقة يشبع فيها إعجابه بالخصائص الإنسانية العالية ولغة القيم الوجدانية على حد تعبيره. والخصلة الثانية هى الشعور العميق بعقبات هذا التعاطف أو الحاجة إلى إنشاجه، ومن ثم دعا بأساليب مختلفة إلى إقامة صرح جديد للفهم يلقى بنهضة الشعور بالحرية والتطلع إلى ثقافة إنسانية أفضل. كان العقد داعيا إلى بلاغة ثانية.

ما أكثر الجهد الذى بذله العقد على الخصوص. كان العقد يخاطب المجتمع من خلال الصحافة لا من خلال معهد أو جامعة. ولكن العقد استطاع دون مبالغة أن يرفع آفق الصحافة، أن يفرس اتجاهها عاما، أن يهذب

ضمير القارئ، أن يلفته إلى جمال الحياة من خلال الفن والشعر.

ولم يبق لدى الآن إلا أن أنقب في بعض مما تركه العقاد. كان العقاد يعي طبيعة العقبات أو طبيعة الآراء الصامتة التي تحول دون نمو الفهم وشفاء النفس. وكان قادراً على أن يحول المسائل الصعبة الباردة إلى قضايا دافئة يستطيع القارئ العام أن يشارك فيها، وأن يعالجها معالجة ذاتية.

والذين يقرعون هذه الآراء، ويتصورون أن العقاد مهموم بتلخيص بعض المقالات في علم الجمال والنقد مخطئون بعض الخطأ. العقاد مهموم بأن يجعل ما يعرض له جزءاً من ضمائرنا، ضمائر القراء العاديين. ومن أجل ذلك يفعل حين يتحدث، ويوجز، ويعرف ما ينبغي أن يحذف، وما ينبغي أن يثبت، يعرف كيف ينقل الأفكار إلى دنيا التجربة والممارسة والضمير.

كان العقاد يقول إن عامة القراء يتصورون شئون الجمال بمعزل عن الصدق والحقيقة. وربما وجدنا بعض الخاصة يذعنون هذا المنزع، فكيف يغري العقاد القارئ بالتخلي عن هذا الرأي. إن العقاد يعرف اللفاظ التي تتدافع في العقل مرتبطة بالصدق أو يعرف اللفاظ التي تتدافع مرتبطة بالكذب أو النش أو الإثم، ويبدأ السجاج وقد استشارك بهذا المعجم.

العقاد في خطاب القارئ العام يعرف أن المقام لا يتيح الدخول في متاهة تعريف الصدق والحق والجمال. العقاد مهموم بتغيير اتجاه القارئ أو تغيير تعامله مع الظواهر والنصوص والتجارب بوجه عام. هذا شيء يجب ألا ننساه. العقاد ينطلق من عقائد القراء، والقراء منهم

من يتخضع بما يبرق في النظر أو ما يطن في السمع، فليتقدم العقاد إذن إلينا كي نراجع بعض ما يحدث في عقولنا، بعض استجاباتنا.

لقد توارث القراء الذين يتناولون الشعر والأدب أن هناك فرقاً بين العبارة المحكمة والعبارة الجميلة. وما يزال غير قليل من القراء يقيمون هذا الفرق. جمال العبارة في ناحية وحقيقتها أو إحكامها من ناحية ثانية، الجمال مرتبط في عقول كثير من القراء بشيء من المبالغة. ما أكثر ما حدثنا العقاد أننا نكره المبالغة ونحبها، نهجم عليها نظراً وندافع عنها في قرارة نفوسنا. هذه مسألة شغلت العقاد الذي يريد أن يصحح استجابات الجمهور. العقاد في كثير من كتاباته يقول لولنا إننا مقيدون لا أحرار. يقيدنا ذوق عام شبه موروث. لنلاحظ مرة أخرى أن العقاد سوف يحيل الآن إلى فكرته المصوبة عن الحرية. ولكن العقاد لا يعرف، العقاد يعاني أو يجرب ويتقرب إلى الحوافز والبواعث، ويفاضل بينها العقاد يقول إننا ظللنا وقتاً طويلاً نعجب بالعقبات، اخذلنا العقبات في مفهوم الجمال، فانهال علينا سوء الظن أو الخطأ أو الاستجابة غير السليمة. العقبات تعبد أحياناً فإذا استولت على نفوسنا خيل إلينا أن الحقيقة على مبدعة. وتلتقي المبالغة مع العقبة. والمبالغة نفسها صورة من صور العقبات، ولكن كلمة المبالغة طول لفها فقدت أو قللت من الشعور بالتجاوز. استعملنا الكلمة كثيراً فأصبح الشعور بالتجاوز هائلاً أكثر هدوءاً مما ينبغي. أما كلمة العقبات فكلمة حية في مجتمع يبحث عن الحرية. ولذلك ينبغي العقاد كثيراً أن كرامة العقبات تبدأ من تعاملنا مع اللغة. نحن نتعامل مع عقبات، نجلها أكثر مما ينبغي، وعبارة أخرى نحن نفع أسرى الكذب دون

أن نشعر. لا شيء يشي بالكذب من قريب. ولكن العقاد
الحاد لا يفتأ يذكرنا باننا على مقربة من ذلك.

اقرأ عبارة حرة لا تستوقف الحس ولا تعطل التفكير
والخيال. عبارة تطلق النفس في هواة. عبارة تساق
بطريقة يسلس معها الشعور بالسماحة والاسترسال.
هذا منبت الحقيقة أو الصدق أو السماحة. والعقاد
يعرف أن هذه الألفاظ جميعا تتداخل فيما بينها. يعلم
العقاد أن الكاتب لا يستطيع أن يعبر عن جمال عبارة
دون استعمال الألفاظ ذات طابع أخلاقي.

على هذا النحو كان العقاد يؤمن أن حب الحرية
ينشأ في أحضان استعمال اللغة. ولكن العقاد لا يمل من
أن يردد ما يكتنف هذا الحب من عقبات.

ما هذه العقبات العالقة في عقولنا؟ حياتنا مرهقة من
بعض النواحي، أو كانت يوما ما مرهقة، وتوارثنا هذا
الرهق. ولذلك أخذنا نميل جيلا بعد جيل إلى تمثيل ما
يُعت الصواس. ونحن نعلم أن الكتابة محاكاة وتخيل،
ولذلك يصبح هذا الإعانة ضروريا من اللعب من ناحية
وضربا من التوقير غير المباشر من ناحية ثانية.

ما أكثر ما نبه العقاد إلى أن استعمال اللغة يجب أن
يحكم عليه في ضوء التأثيرات العصبية ما لها وما عليها.
هناك تأثيرات أقرب إلى الرغبات أو الإزعاج أو العقبات.
وهناك تأثيرات أقرب إلى النشوة والطلاقة والارتياح.
يطلب إلينا العقاد أن نصنف اللغة من هذه الناحية
صنفين كبيرين. في أحد الصنفين تخدم الألفاظ المعنى
وتريك إياه ولا تترك نفسها، وفي الصنف الثاني
تستوقفك الألفاظ وتحجب عنك المعنى.

إن الناس يتصورون الاستجابة الصحيحة تصورا
حسنا، ولكن تقاليد أو موارث تجعلهم يتجاهلون إذا
تعاملوا مع اللغة.

على هذا النحو يقرب العقاد مسائل القراءة واللغة
من القارئ، ويجعل الأدب مسئولا عن تغذية الاستجابات
الأساسية أو الحاجات الثانية التي هي فوق الحاجات أو
القيود الأولى.

لكن القارئ العام ظل وقتا غير قصير يأخذ أمر
الشعر مأخذا سهلا، يفرق على الدوام بين التسلية
والفائدة، ويفرق بين الخيال والجد والصحة. والناس إلى
وقتنا هذا لا يحاسبون الشاعر على ما يقول ويوسعون له
في الترخيص لأنه شاعر.

والحقيقة أن العقاد كان يعلم أن الأدب الرديء أوسع
انتشارا من الأدب القيم، وأن الناس يقللون من شأن
الأدب واعين أو غير واعين، ومن ثم يتيسرون للأدب
الرديء ما لا يتيحونه لأنفسهم في واقع الحياة. وبعبارة
أخرى حارب العقاد مفهوم التسلية كما يتصوره القارئ
العزيب.

من ذلك أن القارئ يواجه عام ينكر الرقة المسرفة في
الشكوى، وينكر الأنوثة في الحنان، وينكر الديموع الكثيرة
والأهات، ويؤيد السرف في الحزن والبث والشقاء. ولكن
الشيء الذي يلفت النظر أن هذا القارئ يرضى لكثير من
النماذج التي يقرؤها ما لا يرضاه لنفسه وولده وزوجه
وصديق الفضل. وربما أعجبته قصيدة أكثر ممعها
وتلذذها واستعطفها. ولكنه لا يطيق أن يكون هذا
للمنموذج ولا يرضاه.

هذه المفارقة بين سلوك القارئ العربي وذوقه في استجسان الشعر ذات مغزى، فالشعر في أعماق نفس القارئ، والادب بعمامة، شيء ليس ذا حظ كبير من الجدد والثقة والصدق. ولم تدرس هذه المفارقة حتى الآن. والمهم هو أن ميل القراء كانت موضوع ملاحظات العقاد. درسها ووجهها وعنف في إصلاحها في بعض الأحيان.

للقراء على الأقل في الثلاثينيات مزاج أو مزجة. من هذا المزاج أنه يستحسن كل شعر بعيد فيه المحبوب. والقارئ بداهة لا يبعد محبوبه. ولكن الشعر له تقاليد، وله قدرة على أن يزين القبيح، ويعرضه في صورة الحسن. وهذا ما لاحظته الجاحظ ولم يشدد في إنكاره. ولكن العقاد كان صارماً متوقفاً الإحساس الأخلاقي، وكان في الوقت نفسه يلاحظ أن المزاج الموروث هو العبودية. والعبودية اللون منها الحزن الذي لا آخر له، ومنها الرقة والاستسلام الذي لا يعرف إثارة من غضب أو إيلاء.

كان الشاعر في رأي العقاد مسئولاً عن تضليل القارئ العام، وكان يعلم أن القارئ رجل متواضع لا يتاح له أن يعامل الزهر والبلابل والغدران والكواكب، ولا يتاح له الشغور والعيون والقبيلات والخدود والكثوس والأشواق. وقد يحسن الشاعر استخدام هذه الألفاظ فتبجح في عين القارئ المحروم، وسرعان ما يستحيل الشعر إلى جنة وهمية لا تنال إلا على صفحات القصص والدواوين. ولكن العقاد حريص على القارئ والفن جميعاً. وهو يعلم أن حاجة القارئ أكثر من حاجة الخبير الناضج. ومن أجل ذلك دافع عن القراء المضلّكين، وسمى الشعر الذي يروج للإشباع الوهمي باسم الشعوذة.

القارئ العام قد عث به التعليم الرديء. والعقاد كان يؤمن إيماناً راسخاً بأن هذا التعليم منتشر غائر في الأعماق. وقد توارث القراء والنقاد استعمالات خاصة لكلمة المعنى. وأصبح السؤال المتبادر عما يقصدونه بهذه الكلمة من أوجب الواجبات. لكن لا أحد يحلل الاستجابات، ولا أحد يهتم بتحليل الاستعمالات والقضايا الشائعة. ولم يضطر لأحد أننا مولعون بحكم الوراثة أن نترجم ما نقرؤه إلى نوع من الحكمة أو ضرب من الاعتبار. وفي بعض الأحيان يكون السؤال عن معنى نص أو بيت حيناً إلى الضرب من التاملات.

القارئ محتاج إلى استبطان نفسه من ناحية، محتاج إلى معلم أمين من ناحية ثانية. القارئ، يسلم، لاعتبارات كثيرة. أن الحكمة والاعتبار خلاصة كل تأمل. وبعبارة أخرى يبحث عن بعض الإطارات. القارئ تعود لأسباب لا داعي لذكرها أن ينقل كل شيء من معجم النفس المفردة إلى معجم الجماعة. وكان النفس المفردة لا تستحق أن تعيش بمفردها بمعزل عن الحكمة والاعتبار والجماعة. القارئ منذ وقت بعيد نافر من الفردية الحميمة إلا أن تكون هذه من قبيل الملهاة أو ملاحاة الطفولة التي تقبل وترفض في آن.

نبه العقاد إلى أن لفظ المعنى لفظ سيئ من بعض النواحي لأنه مفروق بمطالب خارجية دخيلة، وربما لا يكون هذا المعنى أكثر من حالة نفسية لا تترجم ولا تلخص ولا تصاغ في مثل، ولا تنقل إلى دائرة القضايا المتعارفة بين الناس في ملا الأدبية والاجتماع.

وبعبارة أخرى كانت وفقات العقاد دروساً عملية في استبطان النفوس، ودروساً في تحذير القراء من تحويل

حالات النفوس إلى ما نسميه معاني وأغراضاً غامضاً
والأغراض قد يقصد بها نوع من ألوح بالإثبات
أو الإسناد أو الإخيار أو الحكم على حين لا يهتم الشاعر
أحياناً بأكثر من تحسس البطانة الداخلية التي تتسامى
على كل إثبات صريح. هذه حالات الحرية التي كان
يتعقبها العقاد ويسمّيها بأسماء متفاوتة.

من الواضح أن هذا النحو من التسلّات كان صالحاً
لمواجهة طائفة متنوعة من القراء المتخصصين وغير
المتخصصين، لا ريب كان العقاد يؤمن أن التقريب بين
القراء ضرورة اجتماعية يجب أن تؤخذ في الحسبان،
وكان يؤمن أن قراءة الشعر مثل صالح يمدنا بمستوى
الثقافة العامة وحوائل الفهم في زمن لا يريد فيه أكثر

الناس الانصياع لقادة الفكر والتوجيه. والرجل الرشيد
يظن، خلافاً لذلك، أن فهمه معرض للكلال، وأنه محتاج
إلى قدر من سوء الفهم يحميه من الغرور، والالتحاق إلى
هاوية الفرية التي تنكر على الآخرين للتدخل في حرمة
القدس متتسبة مدخل الجماعة في بنائها شاعت أم
أبت. وبعبارة أخرى إن فكرة التحويل الشخصى لا
تستقيم دون اعتبار لفكرة أكبر هي الحقوق والواجبات.
ولا حق أكبر من حق التواصل البناء. لقد نبهنا العقاد
المعلم إلى الوراثة غير المنظورة التي تعمل في تفهمنا،
وبنه النقد المشتغل بالآداب إلى ضرورة تجاوز النطاق
الضيق الذي يعيشون فيه. لا شيء إلزم من الاشتغال
بالفهم وسوء الفهم وإنحال الأدب في عباب اللغة وعباب
الظواهر الاجتماعية التي تتحكم في الأدباء وغير الأدباء.



السماء :

يا للسماء البررة المحبوبة
اعجبُ ما ابصرتُ من اعجوبة
تروعا أنجمها المشبوبة
تهولنا قبتها المضروبة
كاتها الهاوية المقلوبة
كاتها الجمجمة المنضوبة
تهمس فيها الذكرُ المحبوبة !



العقاب الهرم :

يهم ويعييه النهوض ، فيجثم
ويعزم ، إلا ريشه ، ليس يعزم
لقد رنق^(١) الصرصور وهو على الثرى

* اختارها احمد عبد المطلبى حجازى.

(١) طار طيرانا خفيلا.

مَكْبٌ ، وقد صاح القطا وهو أبكمُ
يلملم حدياء^(٧) القُدَامى كأنها
أضالُعُ فى أرماسها تنهشم
ويثقله حمل الجناحين بعد ما
أقلَّاهُ وهو الكاسر المتقحمُ
جناحين لو طارا لنصتُ فدومتُ^(٨)
شماريخ رضى ، واستقلَّ يلملمُ
ويلحظ أقطار السماء كأنه
رجيم^(٩) على عهد السماوات يندم
ويغمض أحيانا ، فهل أبصر الردى
مُقَضًّا عليه؟ أم بماضيه يحلم؟
إذا أدفأته الشمس أغفى وربما
توهمها صيدا له وهو هيثمُ^(١٠)
لعينيك يا شيخ الطيور مهابةٌ
يفر بغاث^(١١) الطير عنها ويهزم

(٧) القُدَامى هى القوادم أو الریش الكبير الظاهر فى جناح الطائر، عكس الخوالى وهى الریش الصغير غير الظاهر. والأرماس القبور.

(٨) نصت : ارتفعت وحلقت. ورضى ويللم جبالن. والشماريخ القمم. يقول ابن جنادة لو ارتفعا، لارتفعت معه وحلقت قمم الجبال.

(٩) الشيطان الذى طرد من السماء عقابا على عصيائه.

(١٠) الهيثم الغراب الصغير.

(١١) البغاث ضعاف الطير.

وما عجزت عنك الغداة وإنما

لكل شباب هيبه حين يهرم

بين العقل والجنون :

ليس بين الجنون والعقل إلا

خطوتاً سائراً، فحاذر وأمسك

أول الخطوتين نسيانك الناس،

وأما الأخرى فنسيان نفسك

رثاء طفلة :

زهرةً كان وجهها نور قلبى وناظرى

حملتها يد البردى حمل من لم يحاذر

فتسورات ولم يزل عرفها (٧) ملء خاطرى

يا ضياءً تضيعنته بطون الدياجير

قد اجنوك (٨) فى الثرى يا جنين الضمائر

فا لزمى الرمس حين لا حكم فى عين باصير

(٧) الراتمة الطيبة.

(٨) اغفرك.

فإذا أقبل الدجى وغفا كل ساهر
فاطرقينا مع الكرى حلماً غير نافر
وميلى عيشك الذى كان أحلام سادر^(٩)
وامرحى فى صدورنا واضحكى فى السرائر
ثم عودى إذا الصبح تجلّى فبأكسرى
إن صعباً على الصغار احتباس المقابر

القمارى العارفة :

ملأت دارى القمارى غناءً
ويحها ! هل يكشف الطيرُ الغطاء
عرفت عندي ربيما بعدما
رهبت من ظلمة الدار الشتاء
عرفتني العام أم كانت هنا
كل عام تمنح الدار الولاء
لم أكن أحفلها حتى إذا
صدح الحب تسمعت الفتاة

(٩) غافل.

ثرثارة :

أراك ثرثارةً في غير سابقةٍ
فهاهنا ما شئتُ قالاً منك أو قتيلاً
ما أحسن اللغو من ثغر نقيلةٍ
إن زاد لغواً لنا زيناها تقييلاً !

الصدار الذي نسجته :

هنا مكانُ صدرك هنا هنا في جوارك

هنا هنا عند قلبي يكاد يلمس حُبي
وفيه منك دليل على المودة حسبي

الم أنزل منك فكره في كل شكَّةٍ إيّره
وكل عَقْدَةٍ خُصِيْطٍ وكل جُزْرةٍ بَكُورِه

هنا مكان صدرك هنا هنا في جوارك
والقلب فيه أسيرٌ مطبُوقٌ بحصارك

هذا الصدر رقيبٌ على الفؤاد قريبٌ

سليه هل مرُّ منسه إلنى طيفٌ غريبٌ

نسجته بيديك على مدى ناظريك

إذا احتواني فإنى ما زلت فى إصبعيك

الحانُ والمسجد :

تريدى أن أرضى بك اليوم للهوى

وأرتادَ فيك اللهُ بعد التعبد

والفأك جسماً مستباحاً، وطالما

لقيتك جَمَّ الخوف، جَمَّ التردد

روبيك، إنى لا أراكِ مليئةً

بلذةِ جثمانٍ، ولا طيبِ مشهد

جمالكَ سَمُّ فى الضلوع، وحسرةٌ

ترد مهادَ الصفو غير ممهد

إذا لم يكن يدٌ من الكاسِ والطلَى

ففى غير بيتٍ كان بالأمس مسجدى

حلم الأبد :

١١ هـواك جسما علا وانفرد
وقتة حسنتك هذا الجسد
وما فيه من نزوة لا تُحد ؟
بُنية كوني كما قد خلقت
فانت كما شاك الله انت
وما شقته أنا حلم الأبد!

اه من القراب : *

أين في المحفل مي يا أصحاب؟
عويتنا ها هنا فصل الخطاب
عرشها المنبر موقر الجناح
مستجيب حين يدعى مستجاب
أين في المحفل مي يا أصحاب؟

سائلوا النخبة من رهب الندى
أين مي؟ هل علمتم أين مي

الحديثِ الحلو واللحنِ الشجيَّ
والجبينِ الحر والوجه السنِّيَّ
أين ولَّى كركباه؟ أين غاب؟

أسف الفنَّ على تلك الفنون
حصنتها وهي خضراء السنون
كلُّ ما ضمته منهن المنون
غصص ما هان منها لا يهون
وجراحاتٌ، وياسٌ، وعذاب

شيمٌ غُرُ رُضِيَّاتٌ عذاب
وحجِّي ينفذ بالرائي الصواب
وذكاءُ المعى كالشهاب
وجمالٌ قدسى لا يُعاب
كل هذا في التراب؟ أه من هذا التراب

كلَّ هذا خالداً في صفحات
عطرات في رياها مثمرات

إن ذوت في الروض أوراق النبات

وغيرت أوراقها مزدهرات

وقطفنا من جناها المستطاب

من جناها كل حسن نشتهيه

متعة الألباب والأرواح فيه

سائقٌ مَيَّزٌ من كل شبيه

لم يزل يحسبه من يجتنيه

مفردُ المنبت معزولُ السحاب

الأقاليم التي تنميه شتَّى

كل نبت يانع ينجب نبتا

من لغات طوفت في الأرض حتى

لم تدع في الشرق أو في الغرب سمتا

وحواها كلها اللبُّ العجائب

أتراها بعد فقد الأبوين

سلمت في الدهر من شجو وبين

وَأَسَى يَظَالِمُهَا ظَلَمَ الْحُسَيْنِ
يَنْطَوِي فِي الصَّمْتِ عَنْ سَمْعٍ وَعَيْنِ
وَيَنْجِبُ الْقَلْبَ كَالشَّمْعِ الْمَذَابِ

أَثَرَاهَا بَعْدَ صَمْتٍ وَإِيَاءِ
سَلِمَتْ مِنْ حَسَدٍ أَوْ مِنْ غِيَاءِ
وَوَدَّ كُلُّ مَا فِيهِ رِيَاءِ
وَعَدَا كُلُّ مَا فِيهِ افْتِرَاءِ
وَسَكُنَ كُلُّ مَا فِيهِ اضْطِرَابِ

رَدُّ مَا عَنْكَ يَا هَذَا التَّرَابِ
كُلُّ لُبٍّ عِبْقَرِيٍّ أَوْ شَبَابِ
فِي طَوَائِكَ اغْتِصَابٌ وَانْتِهَابِ
خُلُقًا لِلشَّمْسِ أَوْ شَمِّ الْقُبَابِ
خُلُقًا لَا لَاتَزَوَّاهُ وَاحْتِجَابِ

وَيْكَ! مَا أَنْتَ بِرَادٍّ مَا لَدَيْكَ
أَضْيَعُ الْأَمَالِ مَا ضَاعَ عَلَيْكَ

مجدُّ ميٍّ غير موكِّلٍ إليك
مجدُّ ميٍّ خالِمٍ من قبضتِكَ
ولها من فضلها ألفُ ثواب

الفنادق :

حَسْبُ الفنادق أنْ تذكِّرنا
مرَّ الفناءِ بكلِّ من يحيا
تبدو الوجوه لعين عابرها
وتغيب عنه كأنه رؤيا
في كل توبيع وتفرقةٍ
شيءٌ من التوبيع للدنيا



محمود أمين العالم



شباطين العقاد

منذ البداية، كنت أختلف مع عباس محمود العقاد سياسياً، أكثر ما كنت أختلف معه فكرياً. فعندما أخذت أتعرف على بعض كتبه في الأربعينيات، كان هو قد خرج من حزب الوفد، وأصبح من أشد الداعمين والمتحمسين للحزب السعدي، حزب الأقلية المتواطئة مع الملك فؤاد، والمهادنة للاحتلال البريطاني آنذاك. وأدركت أنه قد تخلى عن موقفه البطولي القديم، عندما وقف في أوائل عام ١٩٢٨ في جلسة من جلسات البرلمان في عهد الوزارة الوفدية، كانت مكرسة للتصدي لما كان يقوم به الملك والمنتدبون للسامي البريطاني من مؤامرات ضد الدستور. وقف العقاد في هذه الجلسة وقال كلمته التاريخية: «إن الأمة على استعداد لسحق أكبر رأس في البلد يخون الأمة ويعتدي على الدستور» وكان المقصود بالطبع الملك فؤاد. ولقد اقتضت هذه الكلمات تسعة أشهر من الحبس بين ١٢ أكتوبر ١٨ و١٩ ليلة عام ١٩٣١، عندما حل البرلمان ورُفعت عنه الحصانة البرلمانية وجاءت حكومة صدقي باشا، على أنه خرج من سجنه شامخاً يعبر عن تجربته في كتابه الجميل عن عالم السود والقيود. وانعكس هذا بشكل رمزي في بعض شعره. فأمين عباس محمود العقاد هذا من عباس محمود العقاد في الأربعينيات التي كانت تغلّي فيها مصر بالفضال المتوهج والفكر الجديد ضد الاحتلال البريطاني والملكية وتتطلع إلى الديمقراطية والتقدم الاجتماعي والتحرر الوطني!

على أن اختلافي السياسي مع العقاد آنذاك لم يكن يغطي على إدراكي بأنه واحد من أكبر مفكرينا، وصاحب مدرسة جديدة في النقد الأدبي، وشاعر له طابع خاص. فلقد كانت مكتبة شقيقى محمد شوقى أمين عامرة بأغلب

ليس جديداً فقد قال به منذ أربعين عاماً مستشهداً ببعض كتاباته القديمة. ولكنه لم يكف بهذا، وإنما راح يسهّ كلاماً ثم ينتهي مع ذلك إلى القول «إنسى لا أناقشهما وإنما اضبطهما إنهما شيوعيان». وكان ردنا في الحقيقة توضيحاً لما سبق أن قلناه، فهو قد قال بالبنية الحية للشعر، ولكنه فهم من هذه البنية الحية، الوحدة المعنوية أو وحدة الموضوع لا الوحدة العضوية، مستشهدين ببعض اقواله وتطبيقاته النظرية ويشعروهم كذلك. ولم يكن يخلو ردنا كذلك من السخرية العادة.

وأقد قامت معركة أخرى بعد هذه المعركة، قادها العقاد ضد حركة الشعر الجديد، مطناً رفضه القاطع له، مترجماً هذا ترجمة عملية بتحويله قصائد صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المطلبى حجازي، «إلى لجنة النشر للاختصاص».

المهم أن الهوة ازدالت اتساعاً بين العقاد وبينى، إلى حد أنني كنت ذات يوم على وشك زيارة والدتي المريضة مع شقيقى المرحوم محمد شوقي أمين، فاعتذر لى أخى شوقي قائلًا: إن العقاد سوف يصحبني في هذه الزيارة، ومن الأفضل ألا تأتني أنت كذلك، تجنباً للحرص.

ولكن حدث أنني كنت مسؤلاً عن الإعداد للمؤتمر الثانى للآباء عام ١٩٥٧ بالقاهرة. وكان على أن أعرض ما انتهيت إليه من موضوعات ومدخلات ونظام ودعوات على لجنة من كبار أدبائنا كان من بينهم د. طه حسين والاستاذ عباس محمود العقاد. وكان اجتماع اللجنة فى المجلس الأعلى للآداب والفنون فيما اذكر. ذهبت إلى الاجتماع فى حالة من التلق والتوجس ما كان يخفف منها إلا علمى بوجود د. طه حسين ويأن الاستاذ يوسف

كتب العقاد، التى كنت استمتع استمتاعاً كبيراً بقراءة بعضها، وإن كنت اختلف مع بعضها الآخر اختلافاً كبيراً كذلك. ولهذا كان يقوم فى نفسى دائماً نحو العقاد إحساس ملتبس يخالط فيه التقدير العميق له بالاختلاف الحاد معه. وكنت فى الحقيقة أتطلع دائماً إلى اللقاء به فى مجلسه الثقافى الأسبوعى الذى كنت أسمع عنه ونتناقش بعض أخباره. ولكن حدث ما جعل هذا اللقاء أقرب إلى المستحيل. ففى بداية عام ١٩٥٤ كتب الدكتور طه حسين فى جريدة الجمهورية مقالاً المشهور حول صورة الأديب ومبادئه. ولعمري د. عبد العظيم أنيس وأنا بالرد عليه فى جريدة المصرى بمقال بعنوان «الأديب بين الصياغة والمضمون». وهكذا نشبت بين الدكتور طه حسين وبيننا معركة أدبية امتدت إلى مقالات أخرى على أننا كنا نختلف مع د. طه حسين فى جرائد الصباح ولتلقى به فى جمعية الأدباء فى المساء، فيستقبلنا بمودة، ونقول نحن له «لقد علمتنا يا استاذنا أن نختلف معك». على أننا فى مقالنا الذى ردنا فيه على مقال د. طه حسين، كنا نسعى للتمييز بين المعنى وبين الوحدة العضوية فى الشعر. وضرربنا مثلاً على ذلك بيت قديم من الشعر كان يرى فيه العقاد أنه يساوى ألف قصة واستخلصنا من هذا أنه لم يكن يدرك الوحدة العضوية فى الشعر ويقف عند حدود المعنى. للأسف حدث خطأ فى النشر، فبدلاً من التعبير «ألف قصة» كان المنشور «ألف قصيدة». وثار العقاد، وغض النظر عن كل ما جاء فى مقالنا، متوقفاً عند ما قلناه عنه بأنه لم يدرك الوحدة العضوية للعمل الأدبى. وكتب فى جريدة أخبار اليوم مقالاً بعنوان «إلى أدبياء التجديد... اقرعوا ما تتكلمونه» يؤكد فيه أن ما نقول به عن الوحدة العضوية

عيد القادر للمازني، بل أستطيع أن أضم إليهما - من حيث طبيعتهما الفكرية - عبد الرحمن شكري، وغريبال ميخائيل نعيمة. كان الوجدان، والتجربة الشخصية والحيوية هي دعوتها التي يلخصها قول العقاد:

والشعر السنة تمضي الحياة بها

إلى الحياة بما يطويه وجدان

ما دام في الكون ركن للحياة يرى

ففي صحائفه للشعر ديوان

أو في جملة واحدة: «إن الشعر وجدان».

ولكننا عندما ننتقل من نظرية العقاد الشعرية إلى تطبيقه النقدي على شعر يكاد يفتنى الوجدان، ونعود إلى مناقشة المعاني ومحاكمتها محاكمة عقلية منطقية، فضلاً عن المحاكمة اللغوية الجزئية والشكلية أحياناً، بل تكاد تختفي هذه النظرية الوجدانية للشعر في أغلب أشعاره التي يطفئ عليها الطابع العقلي، لابعثني الفكر في الشعر، وإنما الصياغة العقلية للمعاني الشعرية.

ما أردت هنا أن أدخل في دراسة لنقد العقاد ولشعره، وإنما أردت أن أبين فحسب ما استشعره في العقاد إنساناً وكتابتاً ومبدعاً، من ازدواجية في بنيته التعبيرية والوجدانية عامة، ولعل هذه الازدواجية بين العقلانية والحسية، بين التجريد والحيوية بين الشموخ والبساطة، بين العملاق ذي الجبروت والشاعر الرقيق الريف، هذه الازدواجية هي التي دفعتني إلى ملاحظة اهتمام العقاد بالشيطان أو الشياطين أو إبليس في بعض ما يكتب. ماذا يعني الشيطان عند العقاد؟ هل هو الشر المطلق، أم هو الشر المعادل للخير؟ أم هو القدرة الفائقة على الفعل؟ أم هو القدرة الفائقة على التمرد؟ ألم

السباعي سوف يراس الاجتماع. هكذا كان لقائي الأول مع العقاد. على أنني أذكر أنه كان لقاء مودة، وإن تكن مودة صامتة. ما زالت أذكر كيف بدأ الاجتماع بمباراة شعرية طريفة بين د. طه حسين والأستاذ العقاد. كان د. طه حسين يبارر بشطر من بيت شعري، فلا يلبث العقاد في لح البصر أن يكمله. كان العقاد لمحا، لطيفاً، مرحاً، مما أراح، عن نفسه صورته القيمة التي استقرت بها، فضلاً عن قلبي وتوجسي. وأخذت أعرض ما قمت به من جهد للإعداد للمؤتمر، ومن مقترحات بشأن تنظيمه، في جو من التفهم والمودة والاتفاق.

على أنني خرجت من هذا الاجتماع وقد تضاعف الالتباس في نفسي حول شخصية العقاد: هذا العملاق الشامخ المتعالي المعتد بنفسه الذي كنت استشعره في كتاباته بل في بعض أشعاره، وهذا الإنسان الرقيق المرفه الدمث الذي التقيت به أخيراً والذي طالما أحسست برقته ورفافته في بعض أشعاره العاطفية. هل كان مجرد التباس في نفسي أم هو ازدواج كذلك في شخصية العقاد، وفي بناؤه النفسي؟ فشخصيته وأغلب كتاباته يعلب عليها طابع التشدد والتحليل العقلي لمختلف الظواهر الأدبية والاجتماعية والنفسية بوجه خاص. وينمكس هذا الطابع العقلي على لفته التي تبليغ أحياناً حداً كبيراً من التجريد بل والتعقيد. حتى روايته اليتيمة سارة، تكاد أن تكون تحليلاً عقلياً للمشاعر والمواقف النفسية في أغلب صفحاتها. وفي مواجهة هذا، هناك شعره العاطفي، بل أشعاره التي يصوغها حول أمور بسيطة للغاية، وجزئية وحسية للغاية، والتي يذوب فيها أحياناً عنوية ورقة. بل نقده للشعر، ومدرسته الخاصة في النقد، مدرسة الديوان التي تجمع بينه وبين محمد

العقاد في الخطوة الأولى. فنهاية العروس أن تعمل بشيطان ونهاية الشيطان أن يعمل بعروس، وما نعلمها - كما يقول - عملاً قط منفردين في فؤاد إنسان. لعله يقصد هنا الذكر والأنثى لتمثله بالرجز العربي المشهور:

إنى وكل شاعر من البشر

شيطانه أنثى وشيطاني نكر

المهم أن هناك ازدواجاً بين الرجولة والأنوثة في نفس كل شاعر لو أخذنا الكلام على ظاهره، أو أن هناك ازدواجاً وتوحداً بين الشياطين العربية والعرائس الغربية في قلب كل شاعر إنها وحدة الشعر في قلب كل إنسان، ووحدة كل الناس في قلب الشعر. على أن الأمر لا يمكن أن يلف عند هذا الحد. هل يمكن للشيطان الذي يلهم الشعر أن يكون قبيحاً؟ يقول الشاعر الفارسي سعدى: بل إن الشيطان نفسه جميل، وهو يقوى القلوب بجماله، وإن أبناء آدم هم الذين مسخوه لأنه حرم أباهم الفردوس فصرعوه الجمال، وعلى حد قول الشيطان: «سلبتُهم السماء فسلبوني الجمال». ولكن ألا يبهيم هو الجمال كذلك؟ كيف.

وهكذا تجوب بنا مختارات العقاد الشعرية في هذا الكتاب بين أسفيلوس وقيس بن اللوح وسعدى وريكة وكثير عزة وسوقول والشريف الرضي وأبي النعمانية ولويسين الروسى، وأبي الفرج الأصفهاني وفيرلين والفريزق ويشار بن برد وعشرات غيرهم من مختلف الثقافات والتواريخ، قد نجد بينهم من يكشف عن جمال الشيطان كسعدى، ومن يهجو كالفريزق، ومن تفرغ أجنحته بيت يقين الحلم وأحلام الواقع، على أن أشعارهم جميعاً على اختلافها وتنوعها وازدواجية وتواجد

يتمرد على الله! هل للشيطان وجه واحد، دلالة واحدة؟ أم له أكثر من وجه وأكثر من دلالة؟ أم لعله مزيج الطبيعة؟ هل هناك في كتابات العقاد ما يمكن أن يقترب من صورة من هذه الصور للشيطان؟ ولكن أى صورة؟ هل صورة الشر المطلق؟ أم المعلق القادر؟ أم الراضى المتمرد؟ أم الكائن الحي ذو الطبيعة المزدوجة؟ ألا تقضى بنا هذه الأسئلة إلى ضرورة الانتقال فوراً إلى الشيطان في كتابات العقاد؟

نستطيع أن نحصر أبرزها في كتابين هما:

١ - عرائس وشياطين.

٢ - إبليس.

وأن نحصرها في ثلاث قصائد هي:

١ - سباق الشياطين.

٢ - انتحار إبليس.

٣ - ترجمة شيطان.

أما «عرائس وشياطين» مجموعة أعلام الشعر، لعباس محمود العقاد - دار الكاتب العربي - بيروت: ١٩٧٠.

فهى مختارات من الشعر العربي والعالمى وهى على حد قول العقاد - فى مقدمة كتابه ضمن وحى العرائس نوات الشياطين أو من وحى الشياطين نوى العرائس، فالشعر عنده إما أن يكون من وحى العرائس أو من وحى الشياطين. ولقد اختار الأوروبيون - كما يقول - أن يتلقوا وحدهم من عروس، واختار العرب أن يتلقوا وحدهم من شيطان. ولا اختلاف بينهم فى نهاية المطاف كما يقول

عرائسها وشياطينها - على حد تعبير العقاد - هي خير ما يقرب الإنسان إلى قلب الإنسان.

على أننا في كتاب الآخر (إبليس). كتاب الهلال - مارس ١٩٦٧.

لن نجد إلا شيطان الفرزدق، ولكن بمستوى أرقى من المستوى الذي تعامل به الفرزدق مع شيطانه. فالعقاد يبدأ كتابه هذا قائلاً: «يوم عرف الإنسان الشيطان كانت فاتحة خيره، فقد كانت معرفة الشيطان فاتحة التمييز بين الخير والشر. ولم يكن بين الخير والشر من تمييز قبل أن يعرف الشيطان بصفاته وأعماله وضروب قدرته وخفايا مقاصده ونياته». وكتاب «إبليس» هو في الحقيقة من أنشح كتب العقاد وأمتعها. ورغم عنوانه المحدد فهو كتاب في تاريخ الأخلاق الإنسانية كما تطورت بتطور الحياة الاجتماعية في مختلف المجتمعات. وهو يجعل من إبليس نموذجاً للشر فيأخذ في متابعة دلالات الشر المختلفة منذ القبائل البدائية الأولى، وعبر الحضارات المختلفة كالحضارة المصرية والهندية وحضارة ما بين النهرين والحضارة اليونانية، ثم دلالات الشر في الأديان المختلفة اليهودية والمسيحية والإسلام، فضلاً عن متابعته لعلاقة الشيطان أو الشر بالفنون والآداب المختلفة وبخاصة الأدب العربي، ودلالة الشر فيها جميعاً. والكتاب في مجمله هو دراسة تفصيلية للمقارنة بين الأديان والعقائد والأبديولوجيات المختلفة. وفي نهاية الكتاب ينتقد العقاد المحاولات العلمية لدراسة الحقائق الوجدانية والقيم الروحية. وهو يرجع نقده الحاد في النهاية بوجه خاص إلى المادية الاقتصادية التي لا تؤمن بالله غير الفلوس، والتي ترى «أن احتكار الفلوس هو الذي يخلق الأديان والأفكار وقيم القيم ويرفع الطبقات.

وأته إذا جاء الوقت الذي ينقضى فيه احتكار الفلوس زالت الطبقات وخلص المجتمع من السادة أبداً سرمداً بغير انتهاء» (ص ٢٢٥) ولهذا فهو يكاد يرى في هذه «الديانة المادية الاقتصادية» إبليس عصرنا! ومصدر هذا الحكم الذي يصدره العقاد على ما يسميه بالمادية الاقتصادية.. وهو يقصد بها الماركسية - إنه يتصور أن الماركسية ترى أن الاقتصاد هو خالق كل القيم في المجتمع وأنها تقول بالحمية الاقتصادية وأنها تمنى الرفض المطلق لكل القيم الروحية والوجدانية. وهو مفهوم مغلوط غالب سائد في كثير من كتب العقاد، بل هو مفهوم سائد عند كثير من مفكرينا، برغم العديد من الكتابات التي تحذر هذا المفهوم. وليس هنا مجال مناقشة هذا، لأنه في الحقيقة يدخل في الفلسفة العامة للعقائد التي تحتاج إلى دراسة مستقلة. وحسبي أن أشير بشكل عابر بأن هذا الكتاب قد صدر في كتاب الهلال عندما كنت رئيساً لتحرير كتاب الهلال لفترة محدودة قبل انتقالني إلى دار الكاتب العربي. على أن كتاب «إبليس» كتاب قيم وممتع حقاً سواء اتفقنا أو اختلفنا مع بعض أفكاره فهو يقدم لمحة تاريخية لدلالة الشر في تطور المجتمعات والعقائد البشرية.

على أننا في كتاب «إبليس» نجد العقاد يشير إلى محاولات له سابقة للكتابة عن الشياطين. ففي كتابيه «الفصول» و«مجمع الأحياء» قارن في بعض مقالاته بين الكائنات الخفية وعجائب المخلوقات وعن الأساطير بين اللغات المختلفة الأوروبية واللغة العربية، ويضيف بأنه أحس بالحاجة إلى تصوير بعض المواقف بصورتها الشعرية التمثيلية فأخذ في وقت واحد في نظم قصيدة عن «سباق الشياطين».

وقد سبق أن اشرنا إليها في حديثنا عن الشيطان في شعره.

كما أخذ في تأليف كتاب أسماء «مذكورات إبليس»، خصص كل فصل من فصوله لغواية من الغوايات، كالعشق الأليم والسرقة والبغى والطمع وسائر هذه الآثام التي نذكر كلما ذكر الشيطان. وكان ذلك حوالي عام ١٩١٢ بعد الاطلاع على ملاحم الغرب وأساطيره كما يقول (ص ٢٠٢). ولكنه لم ينجح من «مذكورات إبليس» غير فصل واحد من فصول «الأعور بن إبليس» الملوك بالعشق الأليم ثم توقف، وتحول بعد الحرب العالمية الأولى إلى كتابة قصيدة هي «ترجمة شيطان». ولاندرى هل نشر الفصل الذي أشار إليه من فصول الأعور بن إبليس أم لا. وهكذا كان اهتمام العقاد بالكتابة عن الشيطان اهتماماً ميكراً. ويبدو أنه لم يكن اهتمام العقاد وهذه، بل كان اهتمام الكتاب العرب بعد الحرب العالمية الأولى. يقول العقاد: «وهو إلى هذا الوقت ألف صديقنا الشاعر العبقري الأستاذ عبد الرحمن شكري كتابه النثري الذي سماه «حديث إبليس» ثم يشير العقاد إلى محاولات أخرى متنوعة في نفس الموضوع وإن لم تكن على مستوى كبير من الجودة، ظهرت في مصر وفي غيرها من البلاد العربية. ثم يشير إلى ديوان «عبقري» للشاعر شفيق معلوف الذي صدر عام ١٩٣٦ ثم إلى قصة «الشهيد» لتوفيق الحكيم التي صدرت عام ١٩٥٣ (ص ٢٠٢).

ولقد حاول العقاد تفسير ظاهرة الكتابة عن الشيطان في هذه المرحلة بما قاله في مقدمة قصيدته «ترجمة شيطان» يقول العقاد: «ولقد ظلمت هذه القصيدة في

أواخر الحرب العظمى فكل ما فيها من الآلام واليأس فهو لفحة من نارها وغيمة من بخانها» (ديوان العقاد - مطبعة المقتطف والمقطع بمصر سنة ١٩٢٨ ص ٢٣٨). وتفسير العقاد تفسير غامض في الحقيقة وإن كان يوحى بما سببته الحرب العالمية الأولى من أهوال وما كشفت عنه من ردائل وجرائم من ناحية، وقدرات فائقة من ناحية أخرى. على أنى كنت اعتقد أن هذا الاهتمام بمعالجة موضوع الشيطان في هذه المرحلة كان تعبيراً عن بروز الأنا الذاتية والرغبة في الوعي بها والكشف عن دوافعها وخباياها وطابعها الخاصة. إنه نوع من الوعي النقدي للذات في مرحلة تاريخية من التحول القوي والاجتماعي. وربما لهذا نجد عبد الرحمن شكري يقول في مقدمة كتابه «حديث إبليس»:

«وهذا الكتاب فيه شيء كثير من البحث النفسي والتساؤل والتفكير والتعبير عن حركات النفس وبواعثها. (...) فهو يعبر عن تلك الدنيا التي في كل نفس، ففي فصل نصيحة إبليس مثلاً ترى تحت السفر المودع في هذا الباب ما أرمى إليه من معانٍ النفوس الجامدة القبيحة التي تشبه مبالو الطرق، وقد جعلت إبليس ينصح بما ينبغي الانتباه عنه» (كتاب إبليس ص ٢٠٣) والكتاب عامة نقد ساخر للنفس الإنسانية المتخالفة. ولهذا ينتهي الكتاب بدعوة الإنسان إلى الإحساس بعظمة الوجود ولأن الإحساس بعظمته فيه معنى العبادة كلها» (ص ٢٠٥ - ٢٠٦).

ويكاد ديوان عبقر للشاعر شفيق معلوف أن يكون كذلك تصويراً للقائض والردائل البشرية. فكل رذيلة هي إبليس من الأبالة، تعبر عنه قصيدة من قصائد

تنويعاً على هذه الرؤية الشاملة وخاصة في قصيدته «ترجمة شيطان». ولكن لنبدأ أولاً بقصيدته «سباق الشياطين» وانتحار إبليس.

وتكاد قصيدة «سباق الشياطين» وهي أولى قصائده في هذا الموضوع، أن تكون محاولة شعرية للمقارنة بين مختلف الرذائل النفسية لبيان أشدها رذيلة وأكثرها استحقاقاً لكسب السباق أى أكثرها إمعاناً فى الشر. ولعل المعنى الجوهرى فى هذه القصيدة أن الشيطان ليس خارجنا بل هو قوة من قوى النفس فينا، وهو معنى نؤمن يستلطن أشكال سلوكنا المختلفة. وكان من الطبيعى أن يصوغ العقاد قصيدته فى شكل قصصى، لأنها مبارزة بين قيم تتجسد فى كائنات شيطانية، إلا أن المبارزة تأخذ شكل ندوة خطابية. وما أكثر الأشياء القصصية فى قصائد العقاد عامة. وتبدأ القصيدة بدعوة إبليس للشياطين جميعاً ليجري كل منهم كشافته، ولكننا لندرك أن صاحب الدعوة هو إبليس إلا فى نهاية القصيدة، فإن إبليس يدعو شياطين الدعى أى شياطين الشر أن يتفنوا بالفعل الذمى، أى يتفاخر كل منهم بفعله الذمى ويعدهم:

أحكم فى الناس أعلى منزلاً

فله عندى مقاليد الجحيم

وتتشكل فقرات القصيدة السبع من سبع صور من الرذائل يجسدها شيطان من الشياطين ويفاخر بها. وهم شيطان الكبرياء، وشيطان الصمد وشيطان اليأس وشيطان الندم وشيطان الحب والبغض والهموم والصراع بين البشر، وشيطان الكسل ثم أخيراً شيطان الرياء. والقصيدة لاكتفى بتقديم الدلالة الأخلاقية لكل

الديوان. فهناك قصيدة لإبليس الدماء وقصيدة لإبليس الكبرياء، وأخرى للاستبداد والمهر والجنون والعناد إلى غير ذلك. ويقيم العقاد ديوان «عقلى» بأن الغالب عليه روح غنائية يسند بها خيال موفق فى كثير من تشخيصاته وما يطلق به لسان الحال من تلك الشخصيات المخيلة» (ص ٢٠٧).

أما قصة «الشهيد» لتوفيق الحكيم، فإن العقاد يرى «أنها على صغرها تعد من أجود ما كتب فى هذا الغرض فى جميع اللغات» (ص ٢٠٣) وخلاصة القصة هى توبة إبليس الذى يعجز الجميع عن قبولها: اليهود والمسيحيون والمسلمون، فإن إبليس كما يقول إبليس نفسه قد اكتشف أنه ضرورى لوجود الخير «فلمسمى المهتمة يجب أن تظل هكذا لتعكس نور الله» فوجوده ضرورى لوجود الخير نفسه. وبهذا المعنى فهو شهيد (ص ٢٠٨) ولعلنا نجد هذا المعنى فى مدخل كتابه إبليس كما ذكرنا من قبل، إذ يقول العقاد: «يوم عرف الإنسان الشيطان كان فاتحة خير، لأن معرفة الشيطان فاتحة التمييز بين الخير والشر». ويذكرنا هذا برأى قديم فى تراثنا الفلسفى لابن رشد الذى يرى أن الله هو خالق الخير وخالق الشر، وهو خالق للشر لأنه ضرورى. ولهذا فقد خلق الشر من أجل الخير.

ويكاد كتاب «إبليس» أن يكون - رغم طابعه التاريخي وربما يفضل هذا الطابع خلاصة للرؤية الشاملة للعقاد لمفهوم الشيطان والشر عامة، وهى رؤية يغلب عليها الطابع النفسى الأخلاقى. فكل شيطان هو رذيلة من رذائل النفس وشر من شروها وليس إبليس إلا شيطان الشياطين وشيخهم. على أننا قد نجد فى شعر العقاد

النفسي للصراعات الإنسانية التي نجدها بعد ذلك في بعض كتب التحليلية عن بعض الأحداث والشخصيات التاريخية. فهو يقول في نهاية هذه الفقرة على لسان شيطان الحب والبغض:

ليس في الكون مكان قد خلا
من صراع أنا موحيه القديم

وتشخيص العقائد للذائل تشخيصاً حسياً في شيطان وفي سلوك، يكرنا بالطابع التشخيصي الحسي في شعر ابن الرومي وبخاصة في قصيدته المشهورة التي يشخص فيها ما انتابه من سوء الظن بأصحابه وتجاره مع هذه الظنون والتي يقول فيها:

كشفت عنك حاجتي هنوات

عُطِيتُ برهةً بحسن اللقاء

تَرَكْتَنِي ولم أكن سِى الظن

اسسى الظنون بالإصغاء

قلت لما بدت لعيني شغوا

رب شوهاء في حشا حسناء

ليتنى ما هتكت عنكن سراً

فلو تين تحت ذاك الغطاء.

ولا شك أن العقائد قد تأثر في بنيت الشعرية بابن الرومي، وإن كانت صور العقائد يظلم فيها الطابع العقلي المجرد على الطابع الحسي في كثير من الأحيان.

ننتقل بعد ذلك إلى قصيدة «إيليس ينتحر» التي نجدها في ديوان موحى الأبرعين، الذي صدر عام ١٩٣٢ وتكاد في جزمها أن تكون – في تقديرى – قصيدة سياسية. وهو يقدمها كعادته في تقديم كثير من قصائده بقوله «الاستعباد هو الجو الذي تعيش فيه

رنيلة من الرذائل بل هي ترسم كذلك صورة الشيطان الذي يجسد ويشخص الرذيلة بما يتلازم وهذه الرذيلة ويرسم حقيقتها. فصوت الكبرياء بين «واقع الصيحة مرهوب المصدى» وشيطان المصدى يعنى «مشيئة الألعى إلى وكر القلا شاحب السحنة مهضوم الجسد» ولا يكاد يتحرك شيطان اليأس من خنجره، ويبرز شيطان الندم في الليل، أما شيطان الحب والكراهية فيرمى بالشر، ويتملى شيطان الكسل ساعة ولا ينطق، أما شيطان الرياء فيبرز بوجهين. وينتهى السباق بين الشياطين يكسب شيطان الرياء. ومن الطبيعي أن يكون الرياء – عند شخصية قاطعة حاسمة كشخصية العقاد – هو أشنع الرذائل وأخطر الشياطين. وإن كنا نعجب في البداية أن يجعل العقاد من الكبرياء رذيلة، ولولمنا الصورة التي جسد بها العقاد هذه الرذيلة في شيطانها لوجدناها صورة يظلم عليها طابع القوة والقدرة على طابع الشر والخسة:

رَبِّىْ فِي النَّدْوَةِ صَوْتُ الْكِبْرِيَاءِ

رَائِعِ الصَّيْحَةِ مَرْهُوبِ الْمَدَى

قَالَ إِنِّىْ أَمَّا دَاءُ الْأَعْلِيَاءِ

أَنَا دَاءُ لَهْمٍ فِيهِ الرَّدَى

مَالِيْءٌ بِالْغَيْظِ قَلْبُ الضَّعْفَاءِ

تَارَكَ النَّابِىَ مِنْهُمْ أَوْحِدَا.

ويكاد شيطان الكبرياء يقره أن يكون أضعف الشياطين شيطنة أو شراا ولعل هذا الشيطان هو الذي سنجد بعد ذلك في قصيدة «فرجة شيطان» متمرداً على شيطنته شامخاً بكبريائه.

أما في الفقرة الشعرية التي يتحدث فيها عن نفسه شيطان الحب والبغض، فنجد نجد تفسير العقاد

الشياطين لأنه جو الخوف والإغراء. وإبليس يخاف أن يخرج منه إلى جو الحرية كما تخاف السمكة أن تخرج من الماء

وفي تقديري أنها كتبت في أوائل الثلاثينيات أثناء حكم صدقي باشا. ولعل كتبها بعد خروجه من السجن عام ١٩٣١، ولهذا تكاد أن تكون امتداداً شعرياً لكتابه عن عالم القيود والسود، وإن عبرت عن دلالتها تعبيراً مجازياً معكوساً! فشياطين هذه القصيدة هو إبليس نفسه شيخ الشياطين. والقصيدة تمجيد للحرية التي بتحقتها يزول الخوف كما يزول الجشع، ولا يصعب هناك مجال لإبليس وشياطينه. فإذا تحقق هذا فمن الطبيعي أن ينتحر إبليس. ولكن القصيدة التي تعلن إنتحار إبليس إنما تعلن في الحقيقة وجوده واتساع نفوذه! فهي تعبير عن أمنية أكثر من أن تكون رصداً لواقع، أو هي تعبير معكوس عن واقع سائد يشيع فيه القمع والقهر والخوف والجشع، ولهذا تكاد اتصور أنه يقصد صدقي باشا بهذا الإيلاج. وكان من الطبيعي أن يعبر العقاد عن رأيه بهذه الصورة المجازية المعكوسة في ظل حكم سجان صدقي باشا رئيس الوزراء آنذاك!

على أن المهم أن العقاد في هذه القصيدة ينتقل من استخدام الشيطان تعبيراً عن مشاعر نفسية داخلية، إلى استخدامه تعبيراً عن نموذج لوضع اجتماعي مستبد متخلف - أي أن شيطانه في هذه القصيدة أصبح ذا دلالة اجتماعية وليس ذا دلالة نفسية خالصة كما رأينا في قصيدته السابقة. إن إبليس يشرب جرعة من الخير لينتحر بسبب انتشاع الاستبداد، قاتلاً:

حرية القوم اسدت خدعي
ولم تبقي لي في الإنس منخدعا

لو دام هذا البلاء واتسعت
حرية القوم ضاق ما اتسعأ
واستغنت الأرض والسماء معا
عن الشياطين فأنطوى جزءا
ما حاجة الأرض للابلاس في
عهد نضا الخوف عنه والجشعا
اتي زمان اموت فيه انا
إبليس ياسا وفي يدي صنعا.

ونلاحظ هنا أن العقاد يرى أن الحرية ستدفع السماء لا الأرض فقط إلى الاستغناء عن الشياطين وهو معنى عميق يعطى للحرية الإنسانية قدرة ثورية في تغيير بعض الثوابت الدينية! والملاحظ كذلك أن إبليس في هذه القصيدة يقتله أحد شياطينه الذين تحدث عنهم العقاد في قصيدته السابقة «مسايق الشياطين»، وهو شيطان اليأس ولكن لعل يموت إبليس شيخ الشياطين يموت شيطان اليأس كذلك بل شياطين كل الرذائل.

والقصيدة تعبر عن العقاد في غمرة معاركه الواسية من أجل الدستور والحرية في سنوات الثلاثينيات.

وننتقل أخيراً إلى قصيدته الكبرى «ترجمة الشيطان» التي نشرها في الجزء الثالث من ديوانه «ديوان العقاد». وقد قدم للقصيدة بما يشبه التلخيص النثري بقوله فيه: «في هذه القصيدة قصة شيطان ناشئ سلم حياة الشياطين وتاب من صناعة الإغواء لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين والطالحين منهم عنده. فقبل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة وحفه فيها بالبحور العين والملائكة

المحربين. غير انه ما عثم أن سلم عيشة النعيم وممل العبادة والتسبيح وتطلع إلى مقام الألوهية لأنه يستطيع أن يرى الكمال الإلهي ولا يطلبه ثم لا يطلبه ثم لا يستطيع أن يطلبه ويصير على الحرمان منه، فجهر بالعصيان في الجنة ومسخه الله حجراً فهو لا يبرح بفن العقول بجمال التمثيل وآيات الفنون. وقد نظمت هذه القصيدة في أواخر الحرب العظمى فكل ما فيها من الألم والياس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها.

وقد احتفل الدكتور زكي نجيب محمود احتفالاً كبيراً بهذه القصيدة [زكي نجيب محمود - فلسفة وفن - ص ٢١٥ - ٣٣٦ مكتبة الأنجلو المصرية - عام ١٩٦٣] وقام بتلخيصها تلخيصاً تفصيلياً وأفيا وريط بينها وبين أبرز ما ظهر من أعمال شعرية وأدبية عامة في الغرب عقب الحرب العالمية الأولى. وهو يفسر ظهورها وظهور الأعمال الأدبية الغربية في هذه المرحلة تفسيراً قد يختلف فيه معه. وهو يربط بين قصيدة العقاد هذه وقصيدة ت. س. إليوت المشهورة «الأرض الخراب» أو «الأرض اليباب» كما يترجمها زكي نجيب محمود. وهو يرى أن كلا القصيدتين صدى لأوضاع ما بعد الحرب العالمية الأولى، إذ أن نواحي الأدباء - كما يقول - أحسوا أن القيم الإنسانية قد أهدرت وأن زمام العالم قد بات في أيدي الدماء هم الذين يسوقون أصحاب المواجه بدلا من أن يساقوا، ويسوسون بدلا من أن يساسوا. فمأذا يصنع صاحب المواجهة الأدبية (...) سوى أن يقيم حاجزا بينه وبين هؤلاء الدماء. إنه لم يخلق ليكون أداة تسلية لهم، وإنما خلق ليكون لهم منارة وهداية، فإذا عَزَّ عليهم أن يهتدوا وأن يستيتروا فلا على الأدب من حرج إذا هو

أبى واستكبر وانطوى على نفسه انطواءً لاتصال منه إلى أعين الدماء إلا بناءات أدبية صعبة عسيرة لا يقرها إلا الدارسون» (ص ٢١٥) ثم يقول: «لقد أراد أدباء ما بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة أن يسدوا الستار على مأساة بشرية صنعتها غفلة الحمقى. ليفرغوا إلى فنهم الخالص» «على أن أهم طابع يطبعهم جميعاً هو الغوص في أعماق أنفسهم، وكأنما الأديب قد أصبح راهباً يلوذ بصومعته التي لاشان لأحد بها سواه. جاء أدب الحرب أدباً خالصاً أريد به خاصة الخاصة، ولم يحسب للقارئ العادي أي حساب» (ص ٢١٦) ويرى زكي نجيب محمود أنه لم تكن مصادفة أن تلتقى في عام واحد وهو عام ١٩٢٢ قصيدة ت. س. إليوت «الأرض اليباب» وقصة جيمس جويس «يوليسيز» وأنه لم تكن مصادفة أن تسبقهما مباشرة (عام ١٩٢٠) قصيدة (مقبرة عند شاطئ البحر) لبول فاليري، وأن تلحق بهما فوراً قصة «الجبل المسحور» لتوماس مان (١٩٢٤) وقصة فيرجينيا وولف (مسرح دالواي) عام ١٩٢٥ «والحصن» (١٩٢٦) لكافكا وهي - على حد قوله - تلتقى في سموية المأخذ بعسر المثال وفي بعد الفجر واتساع الأفق وفي الانطوائية التي تلتف أن تضرب في زحمة الناس؟» ص ٢١٦ ولم تكن مصادفة أن تجيء كذلك قصيدة العقاد «ترجمة شيطان» في أوائل هذه الفترة. ويرى زكي نجيب محمود أن هذه القصيدة وحيدة نوعاً في الشعر العربي كله، بل يرتفع بها إلى مستوى قصيدة «الأرض اليباب» ورواية «يوليسيز».

وبالرغم من ملاحظة زكي نجيب محمود الصائبة في أن هذه الأعمال كانت جميعاً صدى للحرب العالمية

الأولى، إلا أن تفسيره لها يفلب عليه الطابع الشكلى والاستعملاى وعدم تبين الفروق الكبيرة بينها. فهو يفسرها ببروز الصعوبة والعسر والاطرانية بعداً عن الدهماء وأنها نتيجة لإحساس نوابغ الأبناء بأن القيم الإنسانية قد أهدرت بسبب أن زمام العالم قد وقع فى أيدي الدهماء ! والواقع أن بين هذه الأعمال التى ذكرها فروق شاسعة من حيث بنية كل منها ودلالاتها، ولم تكن المسألة مسألة صعوبة أو يسر مقصودين أو مسألة ارتفاع عن القارئ العادى واستنقاذ الألب والقيم الإنسانية من الدهماء. وإنما هى رؤى فلسفية وأدبية جديدة ذات طابع كشفى وتقضى وتجاوزى، وكان من الطبعى لهذا أن تكون لها أشكالها التعبيرية الجديدة المختلفة. خرج بعضها على البنية التعبيرية التقليدية باستخدام تيار اللاشعور مثل الأعمال الأدبية لجيمس جويس وفيرجينيا وولف، أو باستخدام البنية شبه الأسطورية مثل أعمال كافكا، أو استخدام الإحالات النصية المختلفة والانتقالات المفاجئة والتخلى عن التسلسل المنطقى العادى كما فى شعر ت.س. إليوت أو التعبير الرمضى عن عمق للنساء الإنسانية كما فى رواية توماس مان وقصيدة بول فاليري إلى غير ذلك. ولكن ما أشد الاختلاف بين الرؤية الدينية عند إيليت والرؤية الإنسانية عند مان والرؤية النقدية القائمة عند كافكا أو الرؤية التجاوزية عند جويس. ولم يكن الغوص النفسى فى بعض هذه الأعمال استعلاء وغربة عن الواقع بقدر ما كان تعبيراً عن هموم اجتماعية وإنسانية مشتركة رغم اختلاف رؤيتها ومعالجتها بين أديب وآخر، ولقد أصبحت هذه الأعمال رغم بنيتها الصامدة فى البداية من الأعمال الأدبية الميسرة للقراء عادة للدارسين وحدهم.

بل لقد تجاوزتهم اليوم أعمال أخرى لم لها أن تكون أكثر عسراً وأشد تعقيداً، فيما تسميه اليوم «بما بعد الحداثة». ولأنك أن قصيدة العقاد «ترجمة شيطان» قصيدة مهمة فى تراثنا الشعرى الحديث، وخاصة فى دلالاتها الفكرية. ولعل زكى نجيب محمود قد غالى كثيراً فى تقييمها. وزكى نجيب محمود متحمس بشكل عام تحمسا كبيراً لشعر العقاد. وهو يميز بين شعره الفئائى الرفيق وشعره الذى يفلب عليه الطابع الفكرى العميق تمييزاً بالغ الذكاء مستخدماً تفرقة الفيلسوف كانط المشهورة بين الجميل والجميل، وهى نفس التفرقة التى استخدمها المفكر الفرنسى ليهتار للتمييز بين أدب الحداثة وأدب ما بعد الحداثة فى كتاب له عن «ما بعد الحداثة». فالجميل كما يقول زكى نجيب محمود هو الذى يبهز النفس بعاطفة الحب أو ما يشبهها فى التأثير، فالمحب أميل إلى الحزن والنوian والفناء فى موضوع واحد، وأما الجميل فيبهز النفس بعاطفة الإعجاب لا الحب، وعاطفة الإعجاب - كما يقول - مركب يتألف من عناصر أولية منها: الهول الروعة والرهبية والقداصة (فلسفة وفن ص ٢١٢) ولهذا ينتهى زكى نجيب بلن شعره بشكل عام أدنى فى باب الجميل منه فى باب الجميل. وقد لاختلف مع د. زكى نجيب محمود فى أن شعر العقاد - غير العاطفى والفئائى عامة - أدنى فى باب الجميل منه فى باب الجميل، ولكنه الجميل الفكرى الذى يتخذ طابعاً شعرياً لا الجميل الفئائى الشعري؛ ولا ينطبق هذا القول على قصيدة من قصائده بمثل ما ينطبق على قصيدته «ترجمة شيطان». والملاحظ عامة أن العقاد يحرص على تقديم خلاصة لبعض قصائده كمدخل لها وتفسيرها

لداقتها، بل يقوم في كثير من الأحيان بكتابة هوامش لبعض آياتها تفسيحاً وتفسيراً لعانيها، وسنجد هذا متواتراً في قصيدة «ترجمة شيطان».

وقد سبق أن ذكرنا تلخيصه للقصيدة كمدخل لها. وقد يحتاج الأمر إلى تمديد أكثر لبعض ملامحها الأساسية.

واللاحظ في عنوان القصيدة، أنها ليست ترجمة للشيطان بل ترجمة لشيطان. إذن فهي ترجمة لشيطان معين، فهو ليس مجرد واحد من زمرة كما يقول د. زكي نجيب محمود (صفحة ٣١٨) بل هو مقصود لذاته، أي هو شيطان له خصوصيته الذاتية، وإن تساوى بشيطانيته في المهمة الموكولة إليه وإلى غيره من الشياطين التي ترمى لها الأرض لتكون رسلاً لأبنائها. ولهذا فله قصة ذاتية خاصة تحكيها هذه الترجمة الشعرية لحياته المصاعبة في بنية قصصية وإن تكن أكثر تعقيداً من البنية شبه القصصية في قصيدته السابقة «سباق الشياطين». هكذا تبدأ القصيدة:

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم

غسق الظلماء في قاع سقر

ورمى الأرض به رمى الرجيم

عبرة فاسمع أعاجيب السير.

ومنذ الأبيات الأولى تكاد تستشعر ضمناً أنه إنما يتحدث عن المستبدين من البشر الذين يتخفون أدوات لهم لفعل الشر أو على الأقل تدرك أن العلاقة بين الله وهذا الشيطان تصلح أن تكون درساً للأساسة في ممارستهم للسلطة - يقول العقاد:

خلقة شاء لها الله الكنود

وأبى منها وفاء الشاكر

فتر السوء لها قبل الوجود

وتعالى من عليم قاصر

قال كوثى محنة للأبرياء

فأطاعت ، يالها من فاجرة (١)

ولو استطاعت خلافاً للقضاء

لاستحقت منه لعن الآخرة

سنة الله فافقوا إثره

عصية السواس، وامضوا راشدين

علم الأقبال فلما سرها

فأقاموا بينه في العالمين

سنة الله وما أوسعها

رحمة منه بجباري الأمم

ويحهم، لو لم يكن أبدعها

كيف يديرون بأسرار النقم

فله الحمد على ما فقهوا

من دهاء الملك والكيد الحذر

فإذا راموا نكالا شبهوا

من أزداه بشيطان فتر

قال: دكوثى محنة للأبرياء

وأخسأى ابتها النفس العقيم

أيها الشيطان أضل من تشاء

سوف تاويك وتاويه الجحيم،

وقد نجد في هذا المدخل للقصيدة تناقضاً بين طاعة هذه النفس الشيطانية لحشنة الله، وبين اتهام الشاعر لها بأنها فاجرة! كما نجد تناقضاً بين صفة الرحمة التي لله،

فاشتهى الخمر ورنات المثنائى وأحب الغيد عنرى الهوى.

وتكشف فى تجربته أنه لا فرق فى الناس جميعا بين
فاجر وعفيف، بل كلهم سواء، وخلاصة الحياة بينهم
هى، «راسب يطفو وطاف يرسب»، ولما عين شيطاننا
عاقبة ما أشاعه ونشره من شر، كفر بالشر وطلب من
رب السماء أن يرفعه مرة أخرى عن الأرض، فكان له ما
أراد، وأنزله الله مفزلا رفيعا فى وادى النعيم، ويأخذ
الشاعر فى وصف جمال هذه الدار، إلا أنه سرعان ما
يتوقف، إذ لاحظ له يوسف دار يدخلها قراء هذا
الشعر:

ونفيض الوصف لولا أننا
نصف الدار لكم لا داخلها
فاصبروا، فالصبر مفتاح المني
واسمعوا كيف غوى الشيطان فيها

ونلاحظ أن القصيدة لاتصف أو تسرد فحسب، بل
تحرص على فنية أخرى على مخاطبة قارئها.
أيها القارئ، وقيت العثار
وبلغت الخلد موفور القدم.

على أن شيطاننا يسام هذا النعيم، ويرفض مقامه فيه
على هذا النحو. ويقف أمام الله دماغيا مريدا، متحديا له
وجها لوجه وكبرياء الكفر فى وقته.
على الجبهة يابى القهقرى
وتؤج النار من نظوته.

إنه يحسد الله على ملكه، ويستخف بنعمه، ويرفض
الخلود فى دار نعيمه

وبين رحمة لجبارى الأمم، وفضله عليهم بما ألهمهم من
فقه الدهاء والكيد؛ ولهذا تكاد تتداخل صورة الله بصورة
هؤلاء الحكام الجبارين مما يثير التباسا رمزيا منذ
البدائية. وتتواصل القصيدة رحلتها بعد ذلك، فشيطاننا
يهبط إلى الأرض، أو يرمى به إلى الأرض ليكون «محنة
للأبرياء». فيكون أول هبوطه أو أول سقوطه فى وادى
القرود أو وادى الزنج، وهى أمة سود. ويتساءل الشاعر
بين التأمل والسخرية: هل لونهم الأسود هذا خطأ وقع
فى صيفتهم، أم أنهم حرقوا أثناء خلقهم؟ وهو يصف
بلاهم وصفا جميلا يكشف عن الفنى الشديد للطبيعة
والسطوع الدائم للشمس فيها من ناحية وقلة عديمهم
وسراهم وتخلفهم من ناحية أخرى.

ارضهم أنجب من ابنائها
وحصاد الزرع فيها دائم
لاينام الظل فى أرجائها
وهُم ظل عليها قائم

ويرى شيطاننا أن وجوده بين هؤلاء الذين لا يفرق
بينهم وبين الوحوش هو نوع من الإذلال لكبريائه. فيرتحل
إلى منطقة أخرى متحصرة حول بحر الرجم ويبدأ فى
القيام بمهمته وهى إغواء البشر. فيصنع لابناتها شيئا
أسماء الحق ويتركهم يختصمون عليه. وهكذا راح كل
واحد منهم يرى أن ما معه هو الحق. وتجر الصراع
بينهم حول الأطماع المختلفة. وواصل شيطاننا تقديم
الأشياء التى تضاعف من النزاع بينهم وكشف ضعفهم.
على أن فى الشيطان نفسه ضعفا كما أن فى البشر
ضعفاً ولما استطاع أن يتعرف على ضعفهم وأن
يستغل، وهكذا أنساق هو نفسه وراء ضعفه وضعفهم.

الملائكة فاتجبا هذا الشيطان الذى هو فى الحقيقة ابن
ملاك من شيطانة:

ترى.. هل نجد هنا الينبوع الأول لما سوف نطالعه
بعد ذلك فى بعض كتابات العقاد وتداخل بين العرائس
والشياطين، بين الخير والشر، بين العقل المجرد والحس
الرقيق، بين شموخ العماق ورهافة الشاعر وبساطته؟
اعتقد ذلك.

لهم، أن إبليس وبقية شياطينه يتجربون منه،
وتتلاشى سيرته، فلا أصحابه رضوا عنه ولا رضى عنه
أعداؤه. وهنا يختتم العقاد قصيدته ملخصا هذا الموقف
الآخر من شيطانه:

**وكذا العهد بمشوب اللنى
عارم الفطنة جياش الفؤاد
أبدأ بهتف بالقول فلا
يعجب الفى ولا يرضى الرشاد.**

إنه إذن نموذج للمتمرد الذى لا يرضى عنه
الفساد والرشاد.

هذه بعض العناصر الأساسية لقصيدة «قرصة
شيطان»، وإذا أراد القارئ معرفة بها أشد تفصيلا
فعلية بالقصيدة نفسها ثم بما قدمه د. زكى نجيب
محمود من تلخيص تفصيلي لكل بيت من أبياتها.
فالقصيدة فى الحقيقة صعبة التركيب، غير واضحة
المعاني فى كثير من مواضعها حتى أن العقاد - كما
نكرنا من قبل - كان يحرص على صياغة الأبيات صياغة
نثرية فى الهامش توضح معانيها. ولهذا يقلب على
القصيدة الطابع الفكرى برغم أنها ذات بنية قصصية.
والقصيدة فى الحقيقة تعبير رمزى عن إرادة التمرد على

**عفوك اللهم لاخلد هنا
ومنى كان خلود فى قيود**

بل يقول لله متحدياً:
**وادع فى خلك يسجد من رجا
خلدك الأعلى فما نحن سجد**
فيقول له الله:

**كن عبدى، فلما أن أبى
قال: كن صخرا كما شئت. فكان.**

وهكذا يتحول الشيطان إلى مثال صخرى ولكنه
مثال سحرى يستهوى العقول.

ولا يختتم العقاد قصيدته بهذا المصير الذى انتهى
إليه شيطانه، الذى استمر يواصل إغواء للناس. وإنما
بتركنا نتساءل دين أن يعبر لنا عن ذلك صراحة. أى
إغواء سيواصله الشيطان هذا فى تكوينه المصغرى
الفنى الجديد هل هو إغواء كان يمارسه من قبل بإشاعة
النزاعات والصراعات بين البشر، أم هو إغواء بدالته
الجديدة التى تتمثل فى تمهيد لسلطة الله، أو للسلطة
عامّة؟ ولعل الصورة الأخيرة التى يصوغها العقاد فى
ختام القصيدة ما يوحى لنا بهذا المعنى الأخير الذى
يتلاقى مع المعنى الإيمانيّ الرمزيّ الملتبس الذى
استشعرناه فى بداية القصيدة بين الله والحكام
الجبارين.

ويجمع إبليس شياطينه فى النهاية للتشاور فى
الموقف الذى ينبغي اتخاذه إزاء هذا الشيطان الذى
اختلف سلوكه عن سلوكهم. ويتساءل إبليس: هل هو
شيطان مثلهم أم شيطانة منهم قد اغتوت ملاكا من

الاستبداد والقمع. ولهذا كان د، زكى نجيب محمود على صواب تماما عندما قال في نهاية تلخيصه للقصيدة: «ضع مكان كلمة الله كلمة أخرى هي الحاكم المستبد، ثم ضع مكان كلمة الشيطان كلمة أخرى هي المفكر الحر أو العقاد، تجد شاعرنا العقاد إنما يترجم لحياة كل مفكر حر يثور في وجه الطغيان» (ص ٢٢٩) وهذا يؤكد ما استشعرناه من التباس بين الله والحكام للمستبدين في بداية القصيدة ويفاضل د. زكى نجيب محمود بين شيطان هذه القصيدة وشيطان ملحمة ملتون في «الفردوس المفقود» ويرى أن شيطان العقاد لم تكن قناته أبداً على خلاف شيطان ملتون والحقيقة أن الشيطان في ملحمة ملتون هو بطلها رغم المصير الذي انتهى إليه. وفي تقديري أنه كان ملهماً لقصيدة العقاد دون أن يعني هذا إقلالاً من قيمتها أو من دوافع العقاد على كتابتها. فهذه القصيدة بغير شك هي ابنة اللحظة التاريخية والاجتماعية والوطنية التي عاشها العقاد في نهاية الحرب العالمية الأولى، التي كان الوجدان المصري فيها يتضاعف وعيه بذاتيته الفرنية والقومية ويتطلع إلى فرض إرادته الحرة على الواقع المستبد المفروض عليه، ويتأهب للقيام بثورته، وإن غلب على تعبير القصيدة عن هذه اللحظة التاريخية الطابع الذاتي الفردي.

وتكاد دلالة هذه القصيدة أن تكون هي نفسها دلالة المعكوسة لقصيدته الصغيرة التي سوف يكتبها بعد ذلك بما يزيد عن عشر سنوات بعنوان «انتحار إبليس» الذي انتحر بسبب زوال الاستبداد وسيادة الحرية كما سبق أن ذكرنا وإن كانت هذه القصيدة ذات بعد اجتماعي نسبي.

على أن نهاية قصيدة «ترجمة شيطان» توحى لى بمعنى إضافي إلى جانب هذا الرفض للاستبداد والتمرد عليه. فهذا الشيطان الذي أصبح تمثلاً صغرياً سوف يواصل إغواء الشيطاني الأول أم سوف يستهوى العقول للتحدي؟ والأرجح – بمنطق القصيدة – أنه سيواصل استهواء العقول بتحدى السلطة المستبدة. ولهذا فلعن العقاد أراد أن يقول كذلك إن الفن الذي يتجسد في هذا التمثال الصغرى وفي كل عمل فني آخر هو دعوة للحرية ولتحدي القمع والاستبداد. ليس الجمال في فلسفة العقاد هو الحرية؛ بلغة استطاع أن يوحى بهذا المعنى في تقديمه للنثرى لها، أكثر ما استطاع أن يوحى بذلك في شعره.

ويبقى بعد هذا كله السؤال الكبير: ماذا يعني الشيطان في كتابات العقاد؟ إنه كما رأينا يحمل أكثر من قناع أو حقيقة: فهو معنى الشر الضرورى في الحياة الذى يعرف به الخير وهو قوة نفسية أخلاقية داخلية تجسد الرذائل الإنسانية، وهو قوة ذات شموخ وكبرياء معادية للقمع والاستبداد متمثلة في أى سلطة حتى لو كانت السلطة الإلهية، وهو قوة إلهام للشعر والفن للإنسان عامة بما يعنيه ذلك من تعبير عن وحدة القلب الإنسانى وتطلع الإنسان للحرية والإبداع.

ومع هذا التنوع والاختلاف في معاني الشيطان في كتابات العقاد، فإن الشيطان هو – في جوهره عند العقاد – قوة جبارة شامخة ذات دلالة نفسية وأخلاقية أكثر منها قوة فكرية أو موضوعية أو اجتماعية. وهو قوة ذات فعل سلبي سواء كان هذا الفعل شراً محضاً أو تمرداً على الشر والاستبداد.

الأول إلى النموذج الثاني الا يكون انتقالا أو انقطاعا بينهما، بقدر ما يكون تطورا في بنية العقد المربوطة نفسيا وفكريا، وحياتيا ، والتي أشرنا إلى بعض عناصرها في الصفحات السابقة وهو تطور مرتبط كذلك بتطور الأوضاع السياسية والاجتماعية والموضوعية عامة في مصر خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها.

على أن معالجة هذا الموضوع يحتاج إلى رؤية أكثر شمولاً لجمل كتابات العقد في سياق التاريخ المصري الحديث.

على أن هذا النموذج الشيطاني السليمي بدلايته، قد أخذ يختفي في كتابات العقد في الأربعينيات ويبرز نموذج بطولي إيجابي نقض لهذا النموذج الشيطاني هو العبقريات الدينية التي كرس لها العقد مكتبة كاملة مشروعه الكتابي. وعلى الرغم من التناقض الصارخ بين النموذجين، فإن العقد في معالجته لهما، كان يهتم بالجانب النفسي والأخلاقي أساساً، ويبرز طابع القوة والاعتدال سلبي أو إيجابا.

ولعل هذا الانتقال في اهتمام العقد من النموذج



مراد وهبه



العقاد وأقول العقل

فى مفتتح الفصل السابع من المقالة العاشرة من كتاب «الأخلاق» يقرر أرسطو أن العقل له المحل الأول من بين قوائنا، وتعلقه هو السعادة القصوى.

وفى مفتتح كتاب «المقال فى المنهج» يقول ديكارت «إن العقل هو أعدل الأشياء توزعاً بين البشر».

وفى كتاب «النجاة» يقول ابن سينا «إن العقل يدرك أولاً ماهيات الماديات، أى كنهها لا ظاهرها».

وفى مفتتح كتاب «فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال» يقول ابن رشد «وإذا تقرر أن الشرع قد أوجب النظر بالعقل فى الموجودات واعتبارها، وكان الاعتبار ليس شيئاً أكثر من استنباط المجهول من المعلوم، واستخراجه منه، وهذا هو القياس فواجب أن نجعل نظرتنا فى الموجودات بالقياس العقلى. وبين أن هذا النحو من النظر الذى دعا إليه الشرع وحث عليه هو أتم أنواع النظر باتم أنواع القياس وهو المسمى «برهاناً».

وفى تفسيرى أن أدق هذه العبارات هى عبارة ابن رشد إذ هى تعنى العلاقة العضوية بين العقل والبرهان وإذا كانت وظيفة العقل تقوم فى البرهان فالشك أمر لازم ومطلوب، إذ من غير الشك ليس ثمة مبرر للبرهان. والسكون عند «الدوجما» أمر غير لازم وغير مطلوب، لأن الدوجما تعنى اقتناص المطلق فيمتنع بعد ذلك البرهان. البرهان إذن يقع بين الشك والدوجما. وإذا كان البرهان هكذا فالعقل هو كذلك. ولهذا فمن يُعمل عقله لا يفتن بالوقوف عند الشك كما أنه لا يقع فى برائن الدوجمائية.

والسؤال إذن:

أين مكانة العقل من الشك والدوجما عند العقاد؟

إن «اليقين» هو السمة السائدة في كتابات العقاد، وهو لا يعرف غيره. فمن أقواله على سبيل المثال: «أعلم علم اليقين أنني املت الغطوسة على خلق الله».

و«أعلم علم اليقين أنني أجازف بحياتي ولا أصبر على منظر مؤلم أو على شكاية ضعيف»^(١).

والذي أجزم به أن الزمن لا يغير عناصر النفس الأصلية، ولا يزيد عليها ولا ينقص منها»^(٢).

ويقول معلقا على كتاب «فلسفة الثورة» لعبد الناصر: «صواب ولا شك أن الحركة المصرية لا توصف بأنها تمرد عسكري».

وصواب ولا شك أن الحاضر يعيش ببقية من مساوئ العهود الماضية.

وصواب كذلك أن الشك آفة معطلة للجهود، معطلة للأفكار والآراء»^(٣) والعقاد، في هذه المباراة، لا يستخدم لفظ «شك» في معناه الإيجابي الذي يعني أنه حافز على إعادة النظر، وحافز على منع الوقوع في براثن الدوجماطيقية، وإنما يستخدمه في معناه السلبي الذي يعني أنه نقيسة عقلية، وهو لذلك يزعم أنه كان يعلم علم اليقين أنه كان على قرار واضح في كل قضية من القضايا المثارة في عصره حين بلغ سن السادسة عشرة، وهذه القضايا يوجزها في ثلاث: الجامعة الإسلامية والدولة العثمانية والحكم المستورى . وهو مدافع عنها منذ شبابه حتى وفاته. وهو في دفاعه عنها لا ينصت إلى صوت العقل وإنما إلى صوت الشعور.

وفي «خلاصة اليومية» يشك العقاد في قدرة العقل على إثبات وجود الله، إذ أن هذا الإثبات مردود إلى الشعور وليس إلى الفكر.

وفي «مجموعة مراجعات في الآداب والفنون» شمة مقال عن المعرفة يذهب فيه إلى أن العقل والحس لا يمكنهما معرفة الكون.

وفي كتابه «الله» يقرر العقاد أن مسألة الألوهية لا تدرك بالعقل ولا بالحس، وإنما بالوعي الكوني المركب في طبيعة الإنسان. فهذا الوعي هو مصدر الإيمان بالحقيقة الإلهية الكبرى التي تحيط بكل موجود.

وعن العلاقة بين الدين والدولة يدعو العقاد إلى مبدأ الحاكمية. ففي فصل «الحكومة» من كتابه «الفلسفة القرآنية» يقول العقاد: «يطاع الحاكم ما أطاع الله فإن لم يطعه فلا طاعة لمخلوق في معصية الخالق». ثم يقول «فليست مسألة الفصل بين الدين والدولة في الإسلام بالمسألة التي تصطدم بحق الراعي أو حق الرعية الذي عرف في تاريخ هذه المسألة عند الأمم الأوروبية، وليست هي المشكلة المعروضة للبت فيها بين شعب من الشعوب الإسلامية». ثم يوجز رأيه في هذه المسألة في عبارة مقتضبة تقول «ونحن في هذا الكتاب قد تعرضنا للكلام عن الفلسفة القرآنية من حيث هي عقيدة للجماعات الإسلامية». ولهذا فإن كتابه «الفلسفة القرآنية» كان يمكن أن يكون عنوانه «عقيدة الجماعات الإسلامية».

وتأسيسا على ذلك كان العقاد منطقيا مع نفسه عندما قال عن فرح أنطون إنه «كان إلى يوم وفاته ممسكا بالقوس لا يحول بصره عن الهدف الذي

خدعه»^(٧) وقد حدد العقاد هذا الهدف الذي كان ينشده أنطونون والذي خدعه في دعوة أنطونون إلى «الفصل بين الكنيسة والحكومة، ورايه الذي ارتأه في كلامه عن ابن رشد ذاهبا فيه إلى انتفاء الجمع بين السلطتين الدينية والدنيوية في الخلافة الإسلامية، وهو الرأي الذي كان من أسباب فشله وكساد مجلته (الجامعة)»^(٨).

ويتساءل العقاد عن سبب دعوة أنطونون إلى فصل السلطتين الدينية والدنيوية فيردها إلى نشأة أنطونون في سورية في أواسط النصف الأخير من القرن التاسع عشر حيث «جمع رجال الدين المسيحي بين الزعامة في الدين والزعامة في السياسة والزعامة في المال، فكانت لهم سطوة هائلة تفرى بالتحدى وتغرى بالمتاجرة»^(٩).

بيد أن هذا السبب الذي يشير إليه العقاد لا يستقيم مع قول أنطونون في مفتتح كتابه عن «ابن رشد وفلسفته» أنه «يقدم هذا الكتاب للعقلاء في كل ملة وكل دين في الشرق الذين عرّفوا مضمار مزج الدنيا بالدين»، ومعنى هذه العبارة أن أنطونون يدعو إلى العلمانية، وأن هذه العلمانية ليست مقصورة على ملة دون أخرى أو على دين دون آخر، أما أن تكون مقصورة على المسيحية على نحو ما يرى العقاد فمعنى ذلك أن العقاد يقف ضد العلمانية. وإذا كانت العلمانية تعنى على حد تعريفى لها أنها التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق فالحاكمية التى يدعو إليها العقاد تقف ضد العلمانية فتعنى التفكير فى النسبى بما هو مطلق فيتساوى النسبى مع المطلق، أى يتمطلق النسبى فيمتنع تطوره.

والحاكمية، بهذا المعنى، تنفى إعمال العقل ونفى إعمال العقل هو نفي لمقولة التاولول. فالتاولول على حد

قول ابن رشد «هو إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية»^(١٠). وهذا الإخراج يقوم به «صاحب العلم بالبرهان». والبرهان، عند ابن رشد، هو تقياس يقينى على عكس التقياس الظنى الذى يقوم به الفقيه. ومعنى ذلك أن نفي التاولول هو نفي للبرهان.

وتأسيسا على ذلك نقول إن الحاكمة التى يدعو إليها العقاد تقضى إلى نفي البرهان. ونفى البرهان يفرض على العقاد اختيار أحد أمرين: إما الشك وإما الدوجماطيقية. وقد اختار العقاد الدوجماطيقية. والذى يختار الدوجماطيقية يقف ضد التنوير. وتفصيل ذلك فى فهم العقاد لجوئه فى كتابه المنون «عبقريه جيتى» وهذا عنوان الطبعة الثانية، وهو من اقتراح محمد خليفة التونسي وبموافقة العقاد. أما الطبعة الأولى فكان عنوانها «فكر جيتى» وقد نشر العقاد هذا الكتاب عام ١٩٣٢ بمناسبة الذكرى المئوية لوفاة جوته.

أمر شائع ومألوف علاقة جوته بالتنوير على الإطلاق وتنوير كائنات على التخصيص. التنوير على الإطلاق يعنى رؤية وضميمة لنسق العالم ولأنهاء الوجود الإنسانى فتؤسس العلوم والفنون على مبدأ العلمية دون مجاوزة لهذا العالم. ومن ثم يهتم الفيلسوف بالبحث فى هذه الدنيا وليس بالبحث عن الحقائق الأزلية فيربط بين العقل والوقائع العينية، ويكتفى بدراسة معقولة العالم الفزيق وبالطبيعة دون ما هو فائق للطبيعة. ومن هنا أصبح لفظ «الطبيعة» أكثر الألفاظ شيوعا فى عصر التنوير.

وقد ارتبط البحث فى الطبيعة بالوظيفة النقدية للعقل، ذلك أن الطبيعة قد ألزمت الفيلسوف بعدم مجاوزة مجال للملاحظة والتجربة. ولكنها مع ذلك أفسحت له مجال

البحث العقلي من حيث أن الطبيعة تنطوي على الواقع المتناهي برمته، أو بالأقل، على «نسق العالم وجملة الموجودات المخلوقة» على حد تعبير دالامبير في «الإنسيكلوبيديا». وبذلك تدفعنا الطبيعة إلى البحث عن المبدأ الموجد فيحل العلم محل الميتافيزيقا، ويزود الإنسان بمعرفة وجوده وعلاقته مع الكون.

هذا عن التنوير على الإطلاق أما التنوير على التخصيص عند كانط فهو وارد في مقال له نشر عام ١٧٨٤ بعنوان «جواب عن سؤال: ما التنوير؟» جاء فيه «إن الثورة قد تسقط طاغية ولكنها لا تستطيع أن تغير من أسلوب التفكير، بل على الضد من ذلك فإن الثورة قد تولد سوء طوية تكبل الدهماء.. إن التنوير ليس في حاجة إلا إلى الحرية.. وأفضل الحريات خلوا من الضرر هي تلك التي تسمح بالاستخدام العام لعقل الإنسان في جميع القضايا».

هذا هو مغزى التنوير، عند كانط، فما علاقة جوته بهذا التنوير؟

يقص علينا جوته أنه بدأ دراسة الفلسفة بعد عودته من إيطاليا عام ١٧٨٨، وكانت فلسفة كانط تدرس في جامعة ميينا، وكان كانط قد أصدر كتابه الأكبر «نقد العقل الخالص النظري» عام ١٧٨١. فكرته المحورية تدور على أن ثمة وهما لدى الإنسان أن في إمكانه اقتناص المطلق. وحقيقة الأمر أنه «يحاول» اقتناص المطلق ولكن دون جدوى. وتأسيسا على ذلك انتقد كانط الميتافيزيقا التقليدية التي تدلل على قدرة الإنسان على اقتناص المطلق، وهي لذلك ميتافيزيقا دوجماتيقية تتجاوز الطبيعة إلى ما فوق الطبيعة.

وقد عرفنا من خطاب جوته إلى فيلاند في فبراير ١٧٨٩ أنه كان يدرس كتاب «نقد العقل الخالص النظري». وفي عام ١٧٩٤ اندفع إلى قترانه من جديد بفضل إلحاح صديق عمره شيلر. ويقول جوته عن كانط إن أي مفكر لم يستطع أن يرفض أو يعارض أو يلوم الحركة الفلسفية العظمى التي بدأها كانط. ولهذا فإن جوته يعد كانط أعظم فلاسفة عصره.

ولمعرفة مدى تأثير كانط على جوته نستعين بأسئلة ثلاثة كان قد وجهها جوته إلى أي نسق فلسفي في عصره ليحدد موقفه من هذا النسق أو ذلك:

● إلى أي حد يمكن للفكر النزيه أن يتناول الطبيعة استنادا إلى نسق وإلى حد الإنسان على الاتصال بالطبيعة والاتساق معها؟

● كيف انتهى النسق إلى المفهوم الأخلاقي؟

● إلى أي مدى يستطيع النسق أن يقرر أنه عاجز عن كشف الألفية برمتها؟

عن السؤال الأول يرى جوته أن نسق كانط قد اكتفى بالطبيعة دون ما هو فائق للطبيعة، ذلك أن القضايا وثقافتها تبدو، في مجال ما هو فائق للطبيعة، لازمة على السواء فيقع الإنسان في تناقض لا سبيل إلى رفعه. وهذه نتيجة متسقة مع فكر جوته إذ يقول «إن صفات الله والخلود وطبيعة النفس وعلاقتها بالجسم هي مشكلات أبدية ليس في إمكان الفيلسوف أن يعيننا على حلها». وفي فقرة أخرى يقول «إن التفكير في الخلود نوع من تزجية الفراغ وهو خاص بالطبقة الأرستقراطية وخاصة بالنساء حيث لا عمل لهن. وأفضل من ذلك أن تفكر في هذه الحياة الدنيا»^(١٧). ومن عبارات جوته

المفضلة قوله إن الطبيعة سر مفتوح، ومعناه أن الطبيعة ذاتها غامضة، ولكنها مع ذلك قابلة للفهم.

ولكن ما هي الطبيعة؟ إنها الله عند جوته. وهكذا يحفظ جوته كل ما هو فائق للطبيعة. يقول جوته في رسالته إلى جاكوبي في فبراير ١٧٨٦ «إن الله قد عاقبك بأن أعطاك الميثافزيقا، وباركني بأن أهداني الفزياء». بل إن جوته ذهب إلى مثل ما ذهب إليه كانط في نفى الغائية عند فهم الطبيعة، ذلك أن الحكم بالغائية ذاتي وليس له قيمة موضوعية، وهو صابر بموجب تركيب الفكر. ثم إن الكائنات الحية لم توجد لتحقيق غاية خارج ذاتها، أي أنها لم توجد بفعل عوامل خارجية، إذ أن شكلها قد تصد بقوة أولية قصدية، أي بمبدأ جواني. بل إن جوته ذهب إلى تعميم هذا المبدأ الجواني وسماه «مبدأ توازن النمو» بمعنى أن أي نمو فائض في جزء يقابله بالضرورة نقص في نمو جزء آخر. وتأسيسا على ذلك كان جوته ينظر إلى الجزئي في علاقته بالكلّي فيراها علاقة جدلية.. فنحن نقتنص المبدأ الكلّي من الظاهرة الجزئية، ونفهم الجزئي في ضوء الكلّي.

ولكن ماذا يحدث عندما تنتقل من الجزئي إلى الكلّي؟ جواب جوته: رؤية الله في الطبيعة والطبيعة في الله. بيد أن هذه الرؤية لا تعني نهاية المطاف، ذلك أن الطبيعة، عند جوته، بلا نسق لأنها تنتقل من مركز مجهول إلى حدود لا يمكن معرفتها^(١٧). وفي عبارة أخرى يقول جوته «من الممكن معرفة الكثير ومع ذلك يظل الكثير خافيا علينا». ومن هنا يمكن فهم عبارته «إن الإيمان مطروح في نهاية المعرفة وليس في بدايتها».

هذا عن السؤال الأول، أما عن السؤال الثاني فإن جوته يمتدح كانط في رفضه المذهب النفعي في الأخلاق وفي تأكيديه على استقلال الأخلاق.

وعن السؤال الثالث نرى أن ثمة farkا بين جوته وكانط فكانط يفلق المذهب وهو مقتنع أنه قد كشف عن أفنعة الأوهام برمتها. والذي دفع كانط إلى الفلق، على نحو ما يرى جوته، نظرة كانط إلى العلاقة بين الطبيعة والإنسان على أنها علاقة غير مباشرة، وهمزة الوصل نظرية المعرفة. أما جوته فيرى أن العلاقة بين الطبيعة والإنسان علاقة مباشرة، ولهذا فهي علاقة مفتوحة، وبالتالي فإن النسق الذي يتناولها هو نسق مفتوح. هذا بالإضافة إلى رفض جوته للنسق المغلق، إذ ينظر إليه على أنه نوع من الدوجماطية.

ويبين مما تقدم أن ثمة علاقة حميمة بين جوته وكانط على الرغم من بعض التحفظات، ومصور هذه العلاقة التنوير.

يبقى بعد ذلك تحديد رؤية العقاد لجوته في ضوء ما انتهينا إليه، وفي ضوء كتاب العقاد عن جوته. وفي هذا الكتاب يجيب العقاد عن أسئلة جوته الثلاثة ولكن لا في ضوء التنوير ولا في ضوء فلسفة كانط ولكن في ضوء العقاد نفسه ولغته العربية التي تتميز بجرس موسيقي قد يطين على إبراز الفكرة. يقول العقاد «لقد عاش جوته عصر الثورة الفرنسية ولبى نابليون أعظم رجال الدول في ذلك الزمان. ولكنك إذا سطرته تاريخه استطعت أن تحذف ذكر الثورة بأسرها دون أن تختل معك قواعد ذلك التاريخ، واستطعت أن تلغى لقاء نابليون، ولكنك لا تستطيع أن تلغى لقاءه لحسناء من أولئك الحسنات اللواتي غذيتهن بغذاء الأرباب من نور

العيون ووهج القلوب. فكل حسناء عرفها كان لها شأن في اثاره أجل من شأن نابليون».

ويبين من هذه العبارة أن فهم العقاد للثورة محصور في الفعل الثوري الآتية في حين أن للثورة الفرنسية فلاسفة مهدوا لها هم فلاسفة التنوير. وأغلب الظن أن العقاد لم يفهم روح القرن الثامن عشر إلا على أنه القرن المتعطش إلى المعرفة والحرية^(١٤). وهذه الفاظ بلا مدلول لأن التعطش إلى المعرفة والصريفة لا يميز هذا القرن وحده، وإنما الذي يميزه هو دعوته إلى تحرير العقل من كل سلطان ماعدا سلطان العقل الذي أدى إلى إبداع الثورة العلمية والتكنولوجية.

وكنا نود أن يأتي نقد العقاد لهاوست من زاوية روح العصر، ولكنه لم يفعل وإنما رد الإنتاج الأدبي لجوته إلى عبقرية جوته. يقول «ليس في هاوست إلا شيء واحد يستحق العناية وهو الإطلاع على عبقرية نادرة نتفجر عليها وكفى».

الهوامش:

(١) عباس محمود العقاد، أنا، دار المعارف، ١٩٦٤، ص ٢٩.

(٢) نفس المرجع، ص ٢٤٤.

(٣) عباس محمود العقاد، حياة قلم، دار المعارف، ١٩٦٤، ص ٢٣.

(٤) نفس المرجع، ص ٤٦.

(٥) عباس محمود العقاد، الفلسفة القرآنية، دار المعارف، ١٩٦٢، ص ٤٣.

(٦) نفس المرجع، ص ٢٣٦.

(٧) عباس محمود العقاد، رجال عرفتهم، دار المعارف، ١٩٦٣، ص ٢٠١.

(٨) المرجع السابق، ص ٢٠٢، ٢٠٣.

(٩) المرجع السابق.

(١٠) ابن رشد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، الجزأين، ص ٢٤.

(١١) Goethe, Conversations and Encounters, trans. D. Lake and R. Pick, Oswald Wolff, London, 1966, p. 126.

Ibid., p. 129.

Karl Victor, Goethe, the Thinker, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1950, p. 14.

(١٢)

(١٣) العقاد، عبقرية جيئي، مكتبة دار العربية، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٥٥.

(١٤) نفس المرجع، ١٢١.

وحيث يعلق العقاد على مؤلفات جوته برمتها يقول: وانت تخرج من هذه الكتب بأن جوته هنا وهناك شاعر الأجزاء والحالات الفردية، يجيد فيها ولا يجيد في غيرها. فخذ ما شئت سودا للكلام المفرد، ورسمًا للشخص المعضولة، لأن ملكة الأجزاء تغني كل الغنى في هذه المقاصد. بيد أنها لا تغني في حجب الفصول المركبة ولا في ربط الوقائع المتنوعة^(١٥). وهذا التعليق يأتي على الضد من مبدأ جوته الخاص بالملافة الجدلية بين الجزئي والكل.

والعقاد، في نهاية المطاف، لم يدرك روح عصر التنوير، إذ يقول عن هذا العصر الذي نشأ فيه جوته أنه «لم يكن عصر إحصاء بل كان عصر إحاطة وإجمال، وتمهيد من الإجمال إلى التفصيل».

أما بعد

فليس عندي من خاتمة توجز ما انتهينا إليه من تحليل لفكر العقاد سوى عنوان هذا المقال.

لطفى عبد البديع



العقاد بين عمر وأبي نواس

لا تعرف العربية كاتباً كالعقاد رحمه الله توسّع في كتابة السير والتراجم ونوع فيها واستكثر منها بما لا يدانيه أحد في ذلك من نظرائه ومعاصريه من الكتاب، فقد عرفنا من يكتب الكتاب أو الكتابين كما فعل هيكل في «حياة محمد» و«أبو بكر الصديق» وطه حسين في بعض كتبه ولطفى جمعة والسّمّار وغيرهم.

والعقاد كتب في اعلام الإسلام من الخلفاء والصحابه وفي الشعراء كابي نواس وابن الرومي ثم في المعاصرين كما في كتابه عن سعد زغلول، وكانت له قدرة عجيبة على التحليل والتعليل، يقيم من الأضبار على كثرتها والروايات على تباينها نسقاً واحداً متعاضداً يفضي أولا إلى آخره وآخره إلى أولا وتلتقى فيه التفاصيل وتتعانق الجزئيات في لغة محكمة البناء صارمة الأداء لا تمل من الجدل والحجاج ولا تخل ولا يعروها ما يهرو غيرها من التخاذل أو الهوان كانتها بعض لغة للتكلمين والمجيدين من الكتاب في عصور العربية الزاهرة وقد جدد شبابها محمد عبده والشيخ علي يوسف وأمين الرافعي وأضرابهم من الكتاب ثم ورثوها من جاء بعدهم من أصحاب الأقلام.

غير أن هذا النسق الصارم على ما فيه من براعة في التخريج والاستباط والجمع بين ما تفرق واختلف وتباين ولم ياتلف يشويه ما يشوب كل نسق مثالي من الضيم الذي يخله على الجزئيات والتفاصيل حين يروم إنزالها على حكمه بناء على ما تقتضيه التجارب النفسية والاجتماعية لوقائع الحياة وأحداث التاريخ.

وأفة السير والتراجم هي النزعة النفسية التي تطابق بين الذات التي تروم المعرفة والذات النفسية مما تصدت

تحيث كتابه إذا هو نظم فيه: بسم الله الرحمن الرحيم:
من عبدالله عمر أمير المؤمنين إلى العاص ابن العاص:

عجبت لك يا ابن العاص لجراتك على وخلاف عهدي،
فما أراي إلا عازلك فمسي، عزك تضرب عبدالرحمن
في بيتك وتحلق رأسه في بيتك وقد عرفت أن هذا
يخالفني! إنما عبدالرحمن رجل من رعيك تصنع به ما
تصنع بغيره من المسلمين، ولكن قلت هو ولد أمير
المؤمنين، وقد عرفت ألا هودة لأحد من الناس عندي في
حق يجب لله عليه، فإذا جاك كتابي هذا فابعت به في
عبادة علي قتب حتى يعرف سوء ما صنع

قال: فبعثت به كما قال أبوه وأقرت ابن عمر كتاب
أبيه، وكتبت إلى عمر كتاباً أعتر فيه وأخبره أنني ضريته
في صحن دارى، وبالله الذى لا يطف بأعظم منه إنى
لأقيم الحدود في صحن دارى على النذى والمسلم وبعثت
بالكتاب مع عبدالله بن عمر. قال أسلم:

فقدم عبدالرحمن على أبيه فدخل عليه وعليه عبادة ولا
يستطيع المشى من مركبه فقال: يا عبدالرحمن فعلت كذا،
فكلمه عبدالرحمن بن عوف وقال: يا أمير المؤمنين قد أقيم
عليه الحد مرة فلم يلتفت إلى هذا عمر وزيره، فجعل
عبدالرحمن يصيح: أنا مريض وأنت قاتلى:

فضربه وجبسه، ثم مرض فمات رحمه الله

وقد صبح ما ذهب إليه العقاد من أن القصة تتوافق
أخبارها ومن رويت عنهم فلا نستغربها في جميع
تفصيلاتها إلى حين نظراً عليها المبالغة التي تتسرب إلى
كل خبر من أخبار البطولات المشهورة وذلك أن يقسو
عمر على ابنه تلك القسوة التي يوجبها الدين ولا تقبلها

له الفلسفة الظاهرة بالنقض والتصحيح بناء على أن
«الإمبريقية» التي تعمل عليها النزعة النفسية تؤكد ككل
«إمبريقية» أن التجربة هي المصدر الوحيد لحقيقة كل
ضروب من ضروب المعرفة، إلا أن هذا التوكيد ينيى
بدوره أن يخضع للتجربة وينزل على حكمها، ولكن
الشاق فيه كالأشأن في كل تجربة أنه لا يفرض إلا إلى
الممكن والجزئى ولا يتيح للعلم المبدأ الكلى والضرورى
لتوكيد مماثل لأن التجريبية لا يمكن أن تفهم بالتجريبية.

ونجئ بمثالين لذلك أحدهما من «عبقورية عمر»
والآخر «أبو فؤاد» وتستوقفنا في عبقورية عمر، قصة
ساقها العقاد في عدل عمر، وقد بلغ مبلغ البطولة التي لا
يدانيه فيها أحد، وهي قصة ابنه عبدالرحمن في مصر
كما رواها عمرو بن العاص وإلى مصر يومئذ حيث يقول:
دخل عبدالرحمن بن عمر وأبو سروة – وهما منكسران،
فقالا: أقم علينا حدّ الله، فإنا قد أصبنا البارحة شراباً
فسكرنا، فزجرتهما وطردتهما، فقال عبدالرحمن: إن لم
تفعل أخبرت أبى إذا قدمت عليه، فحضرني رأى وعلمت
أنى إن لم أقم عليهما الحد غضب على عمر في ذلك
وعزّلتى وخالفه ما صنعت فنحن على ما نحن عليه إذ
دخل عبدالله بن عمر فقامت إليه فرحبت به وأردت أن
أجلسه في صدر مجلسى فأبى على وقال: أبى نهانى أن
أدخل عليك إلا أن لا أجد من ذلك بدأ، إن أخى لا يحلق
على رويس الناس فأما الضرب فاصنع ما بدالك.

قال عمرو بن العاص وكانوا يحلقون مع الحد
فأخرجتهما إلى صحن الدار فضربتهما الحد، ودخل ابن
عمر بأخيه إلى بيت من الدار فحلق رأسه وراس ابن
سروة فوالله ما كتبت إلى عمر بشئ مما كان حتى إذا

القطرة الإنسانية فيقيم عليه الحد وهو ميت أو يعرضه للموت من أجل حد اتيم.

ولكن اصبح من ذلك ان عمر لا يعمل في ذلك على رأى يراه بقاء على قسوة أو رخصة وإنما على الحكم الشرعى فى الحد، وهو ما يستدل عليه من صنيعة فى رجل جاءه وهو سكران وأراد أن يشتد عليه فقال له:

لايبتك إلى رجل لا تأخذك فيك هواة فيبعث به إلى مطيع بن الأسود العميد ليقيم عليه الحد فى غده، ثم حضره وهو يضره ضرباً شديداً فصاح به: قتل الرجل.. كم ضربته قال: ستين، قال: اقتص عنه بعشرين. أى أرفع عنه عشرين ضربة من أجل شدتك عليه فيما تقدم من الضربات

وقال أبو عبيد اجعل شدة ضررك له قصاصاً بالعشرين التى بقيت من الثمانين

وقال البيهقي: «ويؤخذ منه أن الزيادة على الأربعين ليست بعد إذ لو كانت حداً لما جاز التقص منه بشدة الضرب إذ لا قائل به.

وروى الدار قطني عن عمر أنه جلد فى الضم ثمانين وكان إذا أتى بالرجل الذى كانت منه القطعة ضربه أربعين فلو كان الحد ثمانين لما جاز التقصان عنه كسائر الحدود.

فلا الصفات من قسوة أو شفقة ولا التجارب النفسية مما ينهض بعبه العزيمة العمرية التى يجليها إلا فقه عمر، واجتهاده فهو العمل عليه فى هذا المقام.

وقد كان رضى الله عنه من أكابر مجتهدى الصحابة وكان مشاهير الفقهاء يعولون على كثير من اجتهاداته وأولياها فى الجنايات.

ونتقل من صاحب العزيمة عمر بن الخطاب إلى النديم اللامى أبو نواس، وكما أن صفات عمر لم تصنع فقه عمر فليست أخبار أبو نواس أو نزواته التى صنعته منه أبا نواس.

لقد ذهب العقاد إلى أن أيسر ما يقال فى أبى نواس أنه إباحتى متهتك يظهر أمره ولا يتكلف لإخفائه وذلك وصف صحيح فمن قال عن أبى نواس «أنه إباحتى متهتك» فقد وصفه بما كان عليه، لأنه كان يقارف المنكرات ويعطنها ولا يصفل بمداريتها وهذا لا يكفى للصدق فى وصفه على حقيقته، ولكنه لا يفنى شيئاً إذا كان المقام مقام دراسة نفسية.

إذ المرء قد يستبجح الرذائل ويتهتك فى البطالة ويتمادى فى تهتك غاية التماذى لعلتين متناقضتين ترجع كل منهما إلى خلال نفسية بعيدة من خلال الأخرى فى مواطنها وظواهرها.

ولكن إذا كانت المجاهرة بالمنكرات ومقارفة الذات مما لا ينفرد به أبو نواس وحده لأنه مما يشاركه فيه غيره فهل التزجسية التى استفرقت من كتاب أبى نواس الصفحات الطوال هى شيء اختص به أبو نواس دون غيره من خلق الله، وألا فما معنى الأسطورة اليونانية وما معنى كونها أسطورة إلا أنها شيء ليس مما يندر وقوعه فهى تصمم على كثيرين من أبناء زمانه وقبل زمانه ويبعد إلى أيدى الأبدان. وإذا صح ذلك فكيف لم يثأر لهم أن يقولوا مثل ما قال أبو نواس؟!

وابابى النخ لا جسته فقال فى غنج ولخناث لما رأى منى خلا فى له كم لفى الناث من الناث نازعته صهباء كرخية قد حلبت من كرم حراث

وما الدليل على أن قول أبي نواس:

هو غزل صراح مكشوف يختار فيه أبو نواس غلاماً
مثله بل يصعد لأشفته بالسبعين ولا يكون دليلاً على شيء آخر
كان يكون من قبيل ما كان يصطنعه من لغة النساء
والظلمان كما يقول الصولي وغيره وقد اشتهر بذلك أبو
نواس حتى حمل عليه كثير من هذا الباب؟

ولا يملك الإنسان إلا الإعجاب بالتحليل الوافي
للنرجسية ولوازمها ولكن كيف يتأني للاستهواء الذاتي
والتوثيق الذاتي وما إلى ذلك من لوازم التلبيس والعرض
والتشخيص أن تنهض بعبه الشعر ويحيل عليها
الدارسون كل ما يعن لهم منه، وهي في حاجة إلى إثبات
وتفتقر إلى الدليل على صحتها، وفرق كبير بين التجارب
النفسية عند الأحاد من الناس والتجارب بعد أن تستحيل
إلى كلمات أبي نواس ولغته.

ومن أين جاءت هذه اللغة إن لم يكن من الشعر القديم
ومن طريقته في تجديد معاني الشعر وكأنها تقوم على
المخالفة فقد كانوا يرون كما ذكر عبد الله بن المعتز في
طبقات الشعراء أن أبا نواس كان من جماعة يصفون
أنفسهم بصد ما هم عليه حتى اشتهروا بذلك فكان يكثر
من ذكر اللواط ويحتلي به وهو أزنى من قرد!

وقد بلغ الفضل بن الربيع ما يذكره أبو نواس في
الخمير والظلمان فبعث إليه وأمر بضربه وكان يستغيث
ويقول: عذري واضح في القرآن فقال له: وما عذرك؟
فقال: ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا
يفعلون فأنما ممن يقول ولا يفعل، فقال: خلوا سبيله أخزاه
الله،

وليس تعليل شعر أبي نواس بالنرجسية بأولى من
تعليله بذلك، ويكون العرض والتلبيس وما إليهما ما
أشار العقاد من باب المخالفة، قال:

«وتتطبق عليه لازمة العرض كما تتطبق عليه لازمة
التلبيس والتشخيص ولعل لازمة العرض أظهر فيه لأنها
من شأنها أن تلمس وسائل الإظهار فلم ينظم شعراً في
الخمريات أو الغزل أو الجون إلا تبين منه أن الجهر
بالمحرمات أدنى إلى هواء من المتعة بالمحرمات.

وإن قالوا حراماً. قل حراماً

ولكن الأذنة في الحرام

وتكبر المتعة في حسه وفي وصفه بمقدار المخالفة لا
بمقدار المتعة والتذاذها فلا يتساوى شراء الخمر
والفسوق بمال حلال وشراؤها بمال حرام

وأركب الأثام حتى يبعث الله الأثاما

فلكم نلنا بدينار فمروا غلاما

وشمرنا يومنا ذا كـ يباقيـه مداما

لاتحرق في حرام أبداً إلا حراما

أو كما قال فيما نسب إليه - وإن الخمر لا تشرب إلا
بثمن خنزير مسروق من زانية»

ومثل هذا يقال في مذهبه في الزندقة فليس في
الزندقة غير هذه المخالفة في لغة صاخبة تقوم على
تحدي العرف من الأعراف والتقاليد وهذا ما يقتضيه
العرض والإظهار.

وكان هذا هو قانون الشعر عنده فاستبدل بالبكاء
على الأطلال ما نعاه على الأقدمين العكوف على الخمر
التي التمس فيها إكسیر الحياة.

وتلك هي لغة الغواية وحرية الغواية التي عرف بها
أبو نواس كما في قصيدته التي حاج فيها إبليس،
وتصطبغ فيها اللاهات بدوامة كونية من الخطيئة والتوبة
يعلو فيها إبليس ويهبط في أجواز الفضاء بين الأرض
والسماء يقول:

نمت إلى الصبح وإبليس لي

في كل ما يؤثمني خصم

رايته في الجوم مستعليا

ثم هوى يتبعه نجم

أراد للسمع استراقاً فما

عُثم أن أمبطه الرجم

فقال لما هوى مرصفاً

بتائب توبته وهم

هل لك في عذراء ممكورة

يزينها صدر لها فخم

ووارد جثل على منتها

أسود يمكى لونه الكرم

فقلت لا قال فتى أمرد

يرتج منه كفل فسلم

كانه عذراء في خدرها

وليس في لبتـه نظم

فقلت: لا قال: فتى مسمع

يحسن منه النقر والنغم

فقلت لا: قال فتى كل ما

شابه ما قلت لك الحزم

ما أنا بالأيس من عوبة

منك على وغمك يا فدم

لست أبا مرة إن لم تعد

فغير ذا من فعلك الفشم

وما يساق في هذا الباب ما يروى عن والبة بن
الحباب أنه كان نائماً وأبو نواس غلامه نائم إذ أتاه
في منامه فقال: أتدري من هذا اللائم إلى جانبك قال لا
قال: هذا أشعر منك وأشعر من الجن والإنس، أما والله
لأقتن بشعره الثقلين ولأغوين به أهل المشرق والمغرب
قال: فعلمت أنه إبليس فقلت له: فما عندك؟ قال: عصيت
ربي في سجة فأهلكني، فلو أمرني أن أسجد لهذا الف
سجة لسجدت.

وهل كان يمكن أن يسجد إبليس إلا لأنها إرادة اللغة
الشعرية لأبي نواس تكلمت به قبل أن يتلفظ به الناس بل
قبل أن يتلفظ به الوسواس الفناس؟



عبد اللطيف عبد الحليم



العقاد والأدب المقارن

يدهش المرء تلك النهضة الباكورة التي تتمثل في كتابات طائفة من كتابنا، في كل مجالات الفكر الإنساني، وكأن الهمم كلها مشحونة تسابق تلك الأزمن الغابر، وتزيح قوقعة الركود والبيات، متسلحة بصالح تراثها، نافضة عنه أسراف الضمور، واكفان الرمم البالية، مشرئبة إلى الأفق اللامع، دون توجس منه؛ لأنها تنظر بعين قطاة، فتدرك الضيق، مع أن الجو المحيط يشعر بعض النفوس بالضيقة والتخايل إزاء ما هو وافد، والاحتلال أخذ بالانكسار، بيد أن أكثر المستثيرين دخلوا حومة الصراع والجدل الحضاري، وهم آمنون من مغبة الخداع والظنة، ربما فتن بعضهم بما هو وافد لكنهم ما عتقوا أن فاعوا إلى برد اليقين، عائلين بقرائهم الجيد في عصور الصحة والسلامة، هاضمين ما هو دخيل، ليستحيل - مع موروثهم - في مشيخ واحد، متعدد الخطوط والشياخ لكنه واحد في النهاية، يبرز فيه وهج أصالتهم، ويريق عيونهم، وكانت الحرية التي تشيع في أوصال تلك الحقبة خير معوان لهم، وكانوا هم - في الوقت ذاته - مؤرثي شواطئها، يحرق أحيانا، إلا أنه يضئ، وإذا كانت النهضة لا تتجزأ، حضاريا، وسياسيا، وثقافيا، ودينيا، ويعجب المرء الآن - وقد أتت النهضة اكتملا - كيف تنحسر الموجة، وأن يفقد الوشل الثقافي دين الناس في أغلبهم، لولا قلة صابرة محتسبة تحاول أن تقاوم عوامل الغيظ والتصحّر.

وفي صدارة تلك الطائفة التي انحنا إليها - دون شية من تعصب مذهبي - الأستاذ العقاد الذي نحتفل الآن بمولده الخامس بعد المئة.

والعقاد موسوعي الثقافة - كما درج الناس على نعته - لكن بمعنى نعتيه، وهو أنه ليس «موسوعة» كتبها يجمع ما يقرأ، بل نعتى أنه - مع اتساع معارفه - مبدع،

وقد حاول بعضهم أن يخصص الأسماء الأجنبية في كتابات العقاد، توضيحاً لدى إلمامه، إلا أنه نية حسنة إن لم يشفعها صاحبها ببيان الأثر، وتعمق المعرفة، وإبانة الأصلة.

والوقوف لدى معرفة العقاد باللغة الأجنبية إنما هو لبيان استحصاء ملكاته، واكتمال أدواته بأحاطة في النقد والأدب المقارن، وسائر الفنون التي تناولها العقاد، ولأن الأدب المقارن حقل عسير وغامض، وربما كان تعديده - حتى الآن - غير متفق عليه بصورة نهائية، كان لإبراز دور العقاد في هذا الميدان، وفي اللغة العربية أهمية قصوى - في نظرنا - لدى باحثي هذا العلم ومؤرخيه، وكلهم لم يلتفت إلى دور العقاد في هذا الميدان في بواكير حياته الأدبية، ومآلاته الكتابية.

وإن يكون من خطة هذا المقال أن يعكف على مناهج الأدب المقارن، وأن يقتصر ظواهره في البلدان المختلفة، إلا بمقدار ما تسمح به المناسبة، وما تحسب يلقي ضوءاً على دور العقاد.

تتوزع مدرستان معروفتان دراسة الأدب المقارن، وإذا أردنا الإجمال، هما المدرسة الفرنسية أو التاريخية، والمدرسة الأمريكية أو النقدية، إلا أن ظاهرة المقارنة سابقة على هاتين المدرستين وسواهما، كما يسبق الكلام - مثلاً - قواعد اللغة، وربما كانت الموازنات التي كانت تتم قديماً في الأدب العربي بين شاعرين، وفي الأدب الأجنبي أيضاً بين كاتبين هي البدايات الحقيقية السانجة لهذا العلم، لكن هذه المسائل ما لبثت أن أخذت علماً يقف عليه الباحثون جهودهم.

ولب الدراسة المقارنة عند الفرنسيين - في أغلبها - يتجه إلى التأثير والتأثر، والوسائط وأنواع العلاقات،

شديد الخصوصية والأصالة، وكان كلامه لم ينبت إلا في تربته، ولم يرتو إلا بدمه، ولم يخرج إلا مخضلاً بسويداء فؤاده، وكأني من أساتذة نقرأ لهم، فلا يعم كلامهم إلا بأن ينكرنا بكلام قرأناه قبلاً، وإذا جازت المقارنة بينه وبين قرينيه المازني وشكري، فربما نشيم وشلاً أو فيضاً من كلام قديم - عربي وعجمي - يتسرب في ثنايا كلامهما أحياناً، ولم تلحظ تلك الظاهرة لدى العقاد، وكان كل ما يقرأه يحمله إلى خراف مهضومة كما يقول فاليري، وتلك آية في الأصالة لا ندرى آية أصدق منها، ولا أدل عليها، وإذا جمعنا ما تبين فيه آثار قراءاته كان نورا للوقوف عنده لن من الملاحظات التي يولع بها صفراء العقول والأنواق من الباحثين، وبعضهم في مقام الاستاذية الوظيفية، وبرايته بالعقاد - ناقداً وشاعراً - لا تزيد عن الأميين وأشباه الأميين، لكن طيلسان الاستاذية يخلع على كلامهم لدى المخدوعين من تلاميذهم صفة القبول.

نزع - ويتحمل تهمة هذا الزعم - أن العقاد لم يقرأ قراءة صحيحة حتى الآن - إلا لدى نفر صابر قليل - وإلا لما كان هذا حالنا - شعراً ونقداً وفكراً إسلامياً، وتربية سياسية، وغير ذلك من شعاب الحياة.

العقاد قارئ من طراز نادر، وكاتب من طراز نادر، وقراءاته في اللغات الأجنبية، قراءة خريّت، منذ غصن الصباريان أملود، ومحاولة تقصي هذه الظاهرة في مقال محدود فوق النزع، وربما يتخذ الأغوار الآن ببعض الكتاب الذين يطربزون ما يكتبون بطائفة من الأسماء الأجمية دالة منهم بما يعرفون، وغالباً ما تكون معرفة لا تتجاوز القشور وتريد البهباغات، ووشيكاً ما ينكشف المخبئ عن غير شيء.

وربما كان تعريف جويار لهذا العلم بأنه «دراسة تاريخ الصلائق الأدبية الدولية» يبرز حدود هذه المدرسة. وهادف نيوما شديدا حتى بين الدارسين العرب الذين تلقوا دراساتهم في فرنسا.

لكن المدرسة الأمريكية، ورائدها رينيه ويك (١٩٠٣..) ترى أن اقتصر الدراسة المقارنة على مسائل تأثر أدب ما بأدب غيره، أو تأثيره فيه تضيق لأمسوح له، وأن الاهتمام بالوسائط والتاريخ يكون على حساب جماليات النص ونقده، وفيه أيضا شبهة اهتمام بالأدب القومي وشبهة استعلاء، ولذا رأوا أن الظروف المتشابهة في بلدين، وتشابه القرائع حين تتجه إلى معالجة موضوع واحد يمكن أن تقوم بها دراسة مقارنة، بصرف النظر عن الالتقاء التاريخي، وتأثير أدب في أدب آخر، بل وسعوا المحظيرة بعض الشيء لدراسة تشابه بين أدبيين من لغة واحدة، ولعل دافعهم في ذلك هو اللغة الإنجليزية الموحدة بينهم وبين الجزر البريطانية.

وقد هلك كثير من الدارسين حتى بعض الفرنسيين أنفسهم لهذا الاتجاه الجديد الذي يشر به ويك في دراسته: «أزمة الأدب المقارن» سنة ١٩٤٩، ورأوا فيه فتحا جديدا، وقد جمع دراساته في كتاب صدر سنة ١٩٦٣.

واتسمت النظرة الأمريكية بالشمول والانتساع، لتحوي الأدب ومقارنته بمجالات التعبير الإنساني الأخرى، كالفنون والفلسفة والتاريخ والعلوم، متفادية بذلك أوجه القصور لدى الفرنسيين.

ولأن مصر كانت تتجه صوب فرنسا منذ بداية النهضة فقد حمل قادة التنوير طرفا من آراء الفرنسيين، مثل رفاة وعلى مبارله، وبالطبع كانت هذه الآراء نظيرا

لم تنضج بعد، لكنها ما لبثت أن تطورت بعض الشيء لدى رجل. ظله التاريخ الأدبي كثيرا هو المرحوم أحمد ضيفه، ويؤكد أن الموازنة والمقارنة ضروريان، ولا تكتمل دراسة تاريخ الأدب إذا أغفلنا الموازنة بينه وبين غيره من الآداب الأخرى، ويشبهه باحث معاصر بأنه حاول أن يقوم بنفس الدور الذي حاولته مدام دي سنثال في فرنسا، وقد حاول ذلك بداية من سنة ١٩١٨.

ثم خلف من بعده رجال كتبوا مقالات في هذا الفرع الجديد، لعل من أهمهم فخري أبو السعد في دراساته بين الأدب العربي والإنجليزي، وعبد الرزاق حميدة، وإبراهيم سلامة، ومحمد غنيمي هلال. وهو رائد كبير. وإخوان هذا الطراز في الجامعة وفي خارجها، وهم على تفاوت يحطون في حبال المدرسة الفرنسية، ويوظفون أحيانا بين الموازنة والمقارنة.

لكن التاريخ لهذا العلم بضع دور العقاد، وكأنه لم يترك أثرا يذكر. والحق بجانب لهذا التاريخ من ألفه إلى يائه، لأن رجلا طمعه مثل العقاد لابد أن يضرب بسهم في هذا الحقل البكر، وطارقوه يعضون في عثاء.

في سنة ١٩٠٨ وفي جريدة «الدستور» نشر العقاد طائفة من المقالات عن فارس: شعرها وشعرائها، قارن في إحداها بين الخيام والمصري. - والعقاد كان في التاسعة عشرة من عمره، ويرى أنهما اتفقا في كثير من المبادئ والطباع، «ولا يبعد أن يكون الرجل قد استقى فلسفته من أبي العلاء، فإن الشواهد تؤيد ذلك، وقد كان الخيام يحسن العربية فلا يعقل أنه لم يطلع على مصنفات المصري.. كما أنه لا يفعل أن يبلغ بينهما توارد الخواطر إلى حد أنهما يتفقا في التعابير والمعاني والمذاهب ذلك الاتفاق القريب».

ثم يستطرد العقاد بإيراد أمثلة تؤكد نظريته هذه من أقوال الشعاعين الحكيمين وهو كلام يتسق ورأى المدرسة الفرنسية التي تبحث عن الوسائط والتأثير، والعلاقات التاريخية.

وفكرة المقارنة بين الآداب ليست فكرة عارضة لدى العقاد، بل إنها ظلت تساوره، والعقاد - عندنا - من ذلك الطراز من الأدباء الذين يقعون منذ طراة السن على حقيقة مذهبيهم، ثم تزيده الأيام رسوخاً وتمكناً.

بيد أن الذي نريد أن نؤكد قبل إيراد نماذج من الدرس المقارن حسب وجهة النظر الفرنسية، وهي حاشدة عنده، نود التثبت أمام حقيقة غفل عنها الباحثون جميعاً، وهي من الموضوع بحيث لا تعوز نظراً يرى، هذه الحقيقة في سبق العقاد للمدرسة الأمريكية بأكثر من ثلاثة عقود:

في سنة ١٩١٦ نشر العقاد مقالين في مجلة «المقتطف» - سبتمبر ونوفمبر - عن أبي العلاء المعري، مقارناً بينه وبين داروين وشوبنهاور، وكيف أن شيخ المرة تحدث عن مذهب النشوء وتنازع البقاء حديثاً غير عابر، كما تحدث عنه داروين، مدللًا على ذلك بنماذج من شعر أبي العلاء، وأقوال داروين، ثم عرض العقاد لتشاؤم الشاعر العربي - وكان العقاد في أوج تشاؤمه وعشقه للمعري آنذاك - والفيلسوف الألماني شوبنهاور، مستشهداً بنماذج من كليهما، وانتهى العقاد قائلاً: فإذا قيل إن داروين وأضغ المذهب في عالم العلم ساع لنا أن نقول: والمعري وأضغه في عالم الأدب والشعر، وارتأى أن المزاج وراء تشاؤمهما وأنهما يتلاقيان في حبهما للحيران ورافتهما به، وفي وفائتهما لوالديهما مع أنهما سبب وجودهما في الحياة التي يفركانها.

وعاود الحديث عن المعري وشوبنهاور مرة أخرى في كتابه «رجعة أبي العلاء»، مما يشي بإلماح الفكرة عليه.

في مقال آخر في كتابه «الفصول» سنة ١٩٢٢ عن الغزل الطبيعي، قارن مقارنة ذكية بين شعراء الغزل من العرب مثل عروة بن حزام، والمجنون، وجنادة العذري، وجميل، وكثير وبين الشاعر اللاتيني كاتيلوس (ت ٥٤ ق.م) مستشهداً بأقوال هؤلاء الشعراء، مرتئياً فيها تعبيراً صادقاً عن لوعة العشق وشواظته وبخانه بعيداً عن الرقة والدماثة التي شاعت لدى شعراء الصنعة وهي: «حقيقة اتفق عليها شاعران ليس بينهما جامعة من نون أولفة أو مشرب قوم أو وحدة زمن، ولكنهما اجتمعا على عاطفة إنسانية صادقة».

وفي مقال بجريدة «البلاغ» ٧ يناير ١٩٢٤ يقارن بين المتنبي والفيلسوف الألماني نيتشه في فلسفة القوة، ويعجب العقاد لهذا التشابه فيقول: «إن آراء شاعرنا وآراء المفكر الألماني تتفق في مسائل كثيرة اتفاقاً ترامياً لا تعلم أعجب منه اتفاقاً بين نابغين مفكرين، ينتمي كل منهما إلى قوم وعصر وحضارة ولغة غير التي ينتمي إليها الآخر: تتفق في مقاييس الحياة، وقيم الأخلاق وصرامة العبارة، وتفاصيل وجزيئات شتى مما يتفرع على هذه الأصول، ووجهة النظر على الأقل متحدة في كل ما نظم الشاعر، وخط المفكر من المعاني الخاصة والعامية، فمن قرأ المتنبي، ثم قرأ نيتشه لابد أن تكرر الذاكرة به إلى كثير من أبيات المتنبي ووقائع حياته كلما قلب الطرف في صفحات نيتشه من رأى إلى رأى ومن خطرة إلى خطرة، ولابد أن يشعر وهو ينتقل من أحدهما إلى الآخر أنه ينتقل في جو واحد وبينة واحدة».

وقد رد هذا الرأي المستشرق الإسباني غوثيه غومث في دراسته عن المتنبي - وترجمها إلى العربية

د. الطاهر مكي - دون أن يشير الإسباني إلى رأى العقاد، وما نطنه إلا أخذه عنه، إبان إقامته في القاهرة منذ سنة ١٩٢٣، وهو طالب بعثة.

ما قاله العقاد منذ سنة ١٩١٦، هو ما بشرت به المدرسة الأمريكية وشابعها بعض الفرنسيين منذ سنة ١٩٤٩، وكان «ويلك» حين نشر العقاد أراءه في الثالثة عشرة من عمره، ولو كان كاتبنا المصري يكتب بغير العربية لكان لكتابته أثر آخر، ولغدا صاحب مدرسة تنسب إليه في الأدب المقارن، تقف بجانب المدرسة الفرنسية ولا تلتفها، لكنها تحد من غلوائها في حصارها الشديد، وتلتح منادح للمقارنة بين المعارف الإنسانية، كما حدث لدى العقاد حين قارن بين شعراء وفلاسفة وعلماء.

ولأن الفكر الإنساني الرحب لا يجتنبه قفص واحد، فقد طمح العقاد ببصره إلى طريقة المدرسة الفرنسية أيضا، وقارن مقارنة ذكية بين «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» للشاعر الألماني جيته وبين الشاعر الفارسي حافظ الشيرازي، وارتأى أن ظروفنا ثقافية في ألمانيا كانت تدفع للشاعر الألماني - وله ظروفه الخاصة أيضا - أن يولى وجهه شطر المشرق.

أما صورة الأمة في أدب أمة أخرى، فله صفحة باقية في تراث العقاد، وأمامنا أربع دراسات - لم تنشر بعد - عن صورة مصر في أربعة كتب، وهي رحلات واقعية أو خيالية، والكتاب الأول هو «صوت من مصر» وهو من وحى الضياع، ويذكرنا بواشنطن إرفنج في كتابه عن «الصمراء»، وتتأول العقاد الكتاب ومؤلفه بال نقد والتحليل، ومواطن الإصابة في وصفه الخيالي، والذي أثبتت الأيام واقعيته، ويختتم كلامه بقوله: وفي كتاب «صوت من

مصر» أو هاتف من مصر نضرب موفور للدارسين الملاحظين، ونخر موفور للمختلين والمتاملين ولا سيما إذا كانوا من أبناء البلاد التي تدور عليها أحداث الكتاب.

والكتاب الثاني: «دواء مصر الأخير»، ويتحدث عن المخدرات وهو كتاب حقيقة لا خيال، إلا أن فيه توصيات مثل نواذر شرلوك هولمز، وفي الكتاب استعراض جيد لحقيقة المجرمين والمهربين، ومطارداتهم.

والكتاب الثالث قصة للكتاب السويسري جون نيتل وأسمها «الديكتور إبراهيم» - وترجم إلى الإسبانية - ويحكى قصة طبيب من الجيل الناشئ في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، ويتابع المؤلف رحلته في أقاليم مصر، ورأيه في العادات والتقاليد، ومحاولة تفسيرها وتعقيب العقاد عليها.

أما الكتاب الأخير فهو رحلة إلى مصر قبل نحو سبعين سنة - أي منذ كتب العقاد دراسته في الأربعينيات - وهو للكتاب المصور الفرنسي «إيجين فرومنتان». ويوازن العقاد بين ملكاته مصورا وكاتباً، ورأيه في مشاهداته في مصر، وتذكرنا هذه القصة أو الرحلة برحلة نونجسو باديا الإسباني أو على بك العباسي كما سمي نفسه في عصر محمد علي - راجع ما كتبه عنها الطاهر مكي .

والرحلات عموما مصدر من مصادر دراسة الأ . المقارن، وإن كان بعض كتابها من الهواة أو من الدرجة الثانية، إلا أن القارئ لا يعدم بعض اللصحات التي تقع عليها العين المغترية قبل الاعين الأملية.

كما قارن العقاد أيضا بين بخلاء الجاحظ ومواليير في مجلة الكتاب أكتوبر ١٩٥٠، ولم يقف عند الوسائط

بل تحدثت عن طبيعة البخل وتصويرها لدى الكاتب العربي لأبطاله، الذين فيهم مشابه من بطل مسرحية L'Avare لموليير هو السيد أرباجو، وينتهي المقاد من المقارنة إلى قوله : «إن الجاحظ ترك لنا «محفة» البخل بجميع مشتملاته، وأن موليير صنع لنا نموذجاً للبخل في مثال، وكلاهما على طريقته يفنى الناظر إليه في دراسة البخل والبخلاء، ونعود فنقول إن هذه الخلّة البغيضة «سميدة الحظ» بما أصابها من عنابة موليير العرب وجاحظ الفرنجة، فقد أعطاها غاية ما تستحقه من فنون العطاء».

ويقارن العقاد أيضاً في مقال له نشر ٧ أكتوبر ١٩٢٩ بين إحدى القصص اليابانية - وهي قصة الخيزراني الهرم - وبين ما سمعه من أشياخ أسوان حين كان طفلاً، وقرت في وبجيّة القصة واستدعاهما حين قرأ القصة اليابانية، وكأننا بالعقاد يتحدث عن الفولكلور الإنساني أو كما يحلوه أن يسميه «المرذبات الشعبية» التي تتجاوز التخوم الجغرافية، وأن المطابع الإنسانية واحدة يشوقها القصص الساذج الذي لا يخلو من عبقرية، بل هو يساق للعمبرة أو للتسلية فقط، ويذكرنا ذلك بالدور الذي اضطلع به الموريسكيون في الأندلس بعد السقوط، الذين نقلوا شفويًا ثقافة أهلها في طريقهم إلى الإشاعة إلى ثقافة أخرى تنهض.

أما عنايته بالبحث في أصول الألفاظ والثقافات عمومًا فيخيل إلينا أن الرجل كأنه أنفق كل عمره في هذا، ولم ينفضه في فروع المعارف الأخرى، فبحثه عن «السمعية»، وأسماء أيام الأسبوع، وتأثير إخوان الصفا في أوروبا عمومًا، والثقافة العربية - مقارنة - أسبق من ثقافة اليونان والعبريين، كل ذلك يجعله من رادة علم

الأدب المقارن، ربما تكون ثمة بعض الحساسات أو اللفظيات، لكنها أخطاء المتمكنين، لا أخطاء الشداة.

وكلمات عن علي العقاد أن يقتصر دوره في التطبيق فقط دون أن يعرض للنظر النقدي، فنشر مقالاً في مجلة الكتاب - يونيو ١٩٤٨، بعنوان «المقارنة بين الآداب» عرض فيه لنقص مصطلح «الأدب المقارن»، ونفى أن تكون المقارنة موازنة ومفاضلة، بل تعني أن يخلص الباحث إلى مقاييس عامة وأصول مشتركة وعمل تعمل عليها في كل أدب.

لكن للعقاد خلط بين الموازنة والمقارنة، لأنه لم يجعل اختلاف اللغة ضربة لأدب، فرأى أن البحث في شعر أبي تمام والبحتري لمعرفة أيهما أفضل وأشعر من قبيل الموازنة وليس من قبيل البحث المقارن، وهو كلام صحيح، لكنه يتابع القول: أما البحث في شعر أبي تمام والبحتري والمنتبي والمصري لمعرفة أيهم الشاعر وأيهم الحكيم فهو من باب الأدب المقارن، لأنه ينتهي بنا إلى التفرقة بين الحكمة والشعر، وبين المقاييس التي تقاس بها أقوال الحكماء والمقاييس التي تقاس بها أقوال الشعراء فهو شيء غير الموازنة بين هؤلاء الشعراء لتفضيل واحد منهم على الآخر، ولكنه موازنة بينهم لمعرفة الفرق بين فرضين من أغراض الأدب، ووضع القواعد التي يقوم عليها كل فرض من هذين الفرضين.

كذلك تستطيع أن تبحث في شعر المصري وشعر دانتي الإيطالي على تحويين مختلفين، تستطيع أن تبحث في رسالة الغفران وفي «الكوميديا الإلهية» لمفاضل بين المؤلفين في ملكات التصوير الخيالي، ووصف الرغبات والمغيبات، فهذه موازنة بين مؤلفين أو بين قاصدين، وتستطيع أن تبحث في هذه ولك لتعرف مصداق

ونعتقد أن هذا من خير ما قرأناه فيما يتعلق بالتأثير والتأثر، وأصالة الأديب الحق، و«لجيتي» كلام مشابه لكن ليس فيه مثل هذا الحسم (راجع كلامه في المازني شاعرا لكاتب هذه السطور).

وأهل خير ختام لهذه السطور العجلى ما قاله العقاد ينفي الظنة البيغافوية، ويؤكد أصالته الواضحة بنفسها، وثبتت سبقه هو قوله: «ولقد يرى بعض الناقدين أنني أثار بما أقرأ فيما أكتب، وإنني أتم هذا النحو أو ذلك مما أعجب به من آراء المفكرين وأنماط التفكير، فليس لي أن أقول في هذا الرأي إلا أنني أعلم غير ذلك من شائني، وإنني لا أحسب تفكير الإنسان إلا جزءاً من الحياة، ونوعاً من الأبوة، فليس يسرنى أن تُنسب إليّ أفكار كل من أقتلهم هذه الأرض من الأبناء والحكماء والعلماء إذا كانت غريبة عني، بعيدة النسب من نفسي، كما ليس يسرنى أن يفزل لي كل من في الأرض عن ابنائهم وبناتهم، ولو كانوا أبناء سادة ونرية ملوك، أقول ذلك لا أجده فيه ادعاء ولا عجباً، ولكني أقر به حقيقة وأبين مذهبا، فمن شاء أن يعده من الادعاء والعجب فله مشيئته وليس على أنا أن أنازعه فهمه وتفسيره.

ولو أن للشواطر يوم بعث ترد فيه إلى مناشئها لخلت أن ستحيث معي في جسد واحد يوم ينفخ في الصور المورود، أو لعادت معي إلى حيث كنا في الحياة، ولو كان لها ألف شبيه يربطها بآراء المرتين وكتابات الكاتنين».

وشهادة المرء لنفسه تبيح الأخذ بها حين نظر بعين أدمية لا بعين الزجاج المسوخ، حين نجد دلائلها شاخصة فيما خطته براعة العقاد رائد اتجاه في الأدب المقارن، قبل المدرسة الأمريكية، وهو في غنى بسبقه وأصالته عن أي نافلة من الإعجاب أو الثناء .

الروايات وعلل الاختلافات بين الشرقيين والغربيين في عرضها وتصويرها، ومواضع الاقتباس أو مواضع الابتكار في كل منهما، وعوامل البيئة والمأثورات القديمة في هذا الاختلاف، فهذه إذن مقارنته من باب الأدب المقارن، وليست من باب الموازنة لترجيح أحد الأدبين .

وخلط العقاد له وجه، لأنه حدد الموازنة بالمفاضلة حتى بين أدبين مختلفين لغة، وجعل المقارنة بحثاً عن المقاييس العامة، وشئ من هذا دعت إليه المدرسة الأمريكية، حين رأت أن الأدب القومي يتسع للمقارنة أيضاً، ثم إن البينيات الأدبية لإنشاء اللغة الواحدة فيها مندوحة لمثل هذا الدرس المقارن، كالمواصل بين آداب المشرق والأندلس، بل بين الأندلس نفسه في الأعصار المختلفة، ولعل عدم استقرار قواعد هذا العلم بصورة قاطعة يفتح المجال لمثل هذا الخلط الذي يأخذ به فريق، ويدأبه فريق آخر.

كما حدد العقاد قضية التأثر، ومدى أصالة الكاتب، حين تحدث في «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» عن مدرسته يقول : «والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزي، ولكنها مستفيدة منه مهتدية بضيائه، ولها بعد ذلك رأيها في كل أديب من الإنجليز لما تقدره هي، لا كما يقدره آبناء بلده، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التي تستحق اسم الفائدة.. إذ لا جدوى هناك فيما يلقي الإرادة ويشل التحميض، ويطل حُك في الخطأ والصواب، وإنما الفائدة الحقبة التي تهديك إلى نفسك، ثم تتركك لنفسك، تهتدي بها وحدها كما تريد، ولأن تخطئ على هذا النمط خير من أن تصيب على نمط سواه».

منه أبو سنه



امراة العقاد

لُقّب العقاد بـ «عدو المرأة». وعلى الرغم من هذه التسمية فقد أنشغل العقاد بالمرأة فخصص لها عدة كتب ومقالات. ففي عام ١٩١٢ طبع العقاد كتابه الثاني في دار الهلال بعنوان «الإنسان الثاني» تناول فيه المرأة. وأول مقال للعقاد في مجلة الهلال عام (١٩٢٤) عن «المرأة الشرقية» وآخر مقال نشرته الهلال في حياة العقاد عن المرأة كذلك (في عدد مارس ١٩٦٤) إذ جاء تحت عنوان «أربع نساء كاتبات».

كما نشر العقاد حوالي ثلاثين مقالة في الهلال عن سيرته الذاتية وجوانبه الشخصية عرج فيها على أسرته وطفولته وأساتذته، وتطرق إلى فلسفته في الحب والجمال والحياة. والكتب التي أفادته، وأصدرتها الهلال في كتاب تحت عنوان «أنا».

بيد أنه في مقدمة مؤلفات العقاد عن المرأة كتاب «المرأة في القرآن الكريم»، وهذه الشجرة» بالإضافة إلى فصل عن المرأة في كتاب «المرأة في الفلسفة القرآنية».

والسؤال الآن هو: هل تعد هذه الكتابات محاولة لتأصيل عداوة العقاد للمرأة؟ وإذا كان ذلك كذلك، فما هو مغزى هذه العداوة؟ يطرح العقاد رؤيته الخاصة لما يتصور أنه الطبيعة الثابتة للمرأة. ويثير هذه الرؤية إشكالية تكشف عن تناقض في فكر العقاد مصوره المرأة. ويدور هذا التناقض بين تأويل العقاد لطبيعة المرأة كما جاء في القرآن، وبين موقفه الشخصي من المرأة. فقد عبر العقاد عن رؤيته الخاصة لذات المرأة في كتابه «المرأة في القرآن الكريم» حيث يفسر معنى «الدرجة»، التي تميز الرجل على المرأة بانها الدرجة التي

يمتاز بها الجنس الذى يملك زمام الحياة الجنسية بحكم الطبيعة والتكوين. يقول العقاد فى الفصل المعنون: «للرجال عليهن درجة» شارحا تأويله الخاص لمعنى الدرجة:

«فليست شواهد التاريخ وشواهد الحاضر المستقبضة، بالظاهرة الواحدة التى تقيم الفارق الحاسم بين الجنسين. إذ لاشك أن طبيعـة تكوين الجنس أول الشواهد التاريخية والشواهد الحاضرة على القوامـة الطبيعية التى اختص بها الذكور من نوع الإنسان، إن لم نقل من جميع الأنواع التى تحتاج إلى هذه القوامـة. فكل ما فى طبيعة الجنس «الفزيولوجية» فى أصل التركيب يدل على أنه علاقة بين جنس يريد وجنس يتقبل، وبين رغبة داعية ورغبة مستجيبة، تتمثلان على هذا النحو فى جميع أنواع الحيوان التى تملك الإرادة وترتبط بالعلاقة الجنسية وقتنا من الأوقات».

ويبين من هذا النص أن العقاد يرد معنى «الدرجة» إلى طبيعة المرأة «الفزيولوجية» بدءاً من الدورة الشهرية والحمل والولادة والرضاعة من جهة، وإلى «الهرى الجنسي» فى تركيب الرجل نفسه» من جهة أخرى. ويخلص إلى ما يتصور أنه نتيجة علمية وحقيقة مطلقة فيقرر أن «بعض هذه الفروق فى استعداد الجنسين كاف لشرح معنى

«درجة التى تميز الرجل على المرأة فى حكم القرآن الكريم فهو معنى اقرب إلى

الوصف المشاهد منه إلى الرأى الذى تتعدد فيه المذاهب فلا يعدو تقرير الواقع من يرى أن الجنسين سواء فيما لهما وما عليهما، إلا درجة يمتاز بها الجنس الذى يملك زمام الحياة الجنسية بحكم طبيعة التكوين».

وفى إطار تأويله لطبيعة المرأة، بنفى العقاد عنها صفة الإرادة من حيث أنها صفة ذكورية لا تتوفر إلا للرجل بحكم «طبيعة التكوين»، وتأسيساً على ذلك بنفى العقاد أيضاً عن المرأة القدرة على «الإغواء» التى أصقت بها من خلال قصة آدم وحواء كما وردت فى التوراة والأنجيل، حيث أن الإغواء يستلزم الإرادة وهى صفة تعوزها المرأة بحكم تكوينها الطبيعى. فالعقاد يقرر:

«تلك القصة الشجرة فى كتب الأديان، وهى تعبر برموزها السهلة عن بداهة النوع المتأصلة فى إدراكه للمقابلة بين الجنسين، وعن دور كل منهما فى موقفه من الجنس الآخر، على الوجه الوحيد الذى تتم به إرادة النوع، والمحافظة على بقائه، وإنما تتم هذه الإرادة بين جنس يملك الزمام، وجنس تقوم إرادته على أن يحرك إرادة غيره. وقد ترجمت قصة الشجرة سر الجنس الكامن فى طبائع الأحياء جميعاء، بين الإرادة والإغراء، وبين المطاردة والانقياد، فأنطوت فى هذا السر كل خليفة يتميز بها الذكور والإناث، وتنتقل إلى العالم الإنسانى فيتميز بها الرجال والنساء، تمييزاً يبقى فى كيان الخلقة، وفى دقائق الخلايا الجسدية التى يتركب منها ذلك الكيان...».

وهذه الحمية البيولوجية يلزم منها نفى الإرادة عن المرأة. يقول العقاد:

«فالذي يساعد المرأة من قبل الطبيعة على إغراء الرجل هو الهوى الجنسي في تركيب الرجل نفسه، فلولا هذا الهوى لكانت حيلتها معه من أضعف الحيل، وسلطانها عليه كاهون سلطان. ومما يرينا أن الطبيعة هي العاملة هنا، وليست المرأة هي التي تعمل بقدرتها واحتياها، أن هواها في نفس الرجل شبيه بكل هوى ينمو فيه بحكم العادة والفطرة، فهو يعاني من مقاومة التدخين أو معاقرة الخمر، عناء يجهد ويفليه على مشيئته في كثير من الأحيان» .

ويترتب على نفى الإرادة تأسيس نسق من القيم يأتي في مقدمته القهر لأن المرأة مكروهة على تلبية إرادة الذكر كما يقرر العقاد في كتابه «المرأة في القرآن الكريم»:

«حيث أن هذا الإكراه «يفيد النوع. ولا يؤذي النسل الذي ينشأ عن ذكر قادر علي الإكراه وأنثى مزودة بفتنة الإغواء. فهنا تتم للزوجين أحسن الصفات الصالحة لإنجاب النسل، من قوة الأبوة وجمال الأمومة، ويتم للنوع مقصد الطبيعة، من غلبة الأقوياء الأصحاء القادرين على ضمان نسلهم في ميدان التنافس والبقاء».

ثم يستطرد قائلاً:

«وعلى نقیض ذلك لو أعطيت الأنثى القدرة على الإرادة والإكراه، لكان من جراء ذلك أن يضمحل النوع ويضار النسل، لأنه قد ينشأ في هذه الحالة من أضعف الذكور الذين ينهزمون للإناث، وكيفما نظرنا إلى مصلحة النوع، وجننا من الخير له أبداً أن يتكفل الذكور بالإرادة والقوة، وأن تتكفل الإناث بالإغواء والتلبية».

وحيث أن المرأة مكروهة على إتيان الفعل الجنسي فيلزم من ذلك الرياء، وهو أول خصال الأنثى في نظر العقاد، حيث أن المرأة

«مجبولة على التناقض بين شعورها بغريزة حب البقاء، وشعورها بغريزتها النوعية، فهي تتعرض للخطر على الحياة وتفرح بوفاء أنوثتها في وقت واحد»

وعن الأخلاق الاجتماعية يقول العقاد:

«أما النظافة فليست من خصائص الأنوثة إلا لاتصالها بالزينة وحب الحظوة في عين الجنس الآخر. فلو لم تكن النظافة قيمة أخلاقية مفروضة عليها بإشراف الرجل على حياتها العامة وحياتها الخاصة، لكان استقلالها بنفسها وشيكا أن يضعها موضع الإهمال والاستقلال» .

وتأسيساً على ذلك يخلص العقاد إلى أن المرأة حيوان شبق مدفوع بالغريزة الجنسية، تتساوى في ذلك مع الصيوان، حيث أنها فاقدة للعقل والإرادة وما ما يميزان الإنسان عن الحيوان. يقول العقاد:

«المراة تستعصم بالاحتجاز الجنسي، لأن الطبيعة قد جعلتها جائزة للسابق المفضل من الذكور، فهي تنتظر حتى يسبقهم إليها من يستحقها فتلبيه تلبية يتساوى فيها الإكراه والاختيار» .

وتعيد عبارات العقاد إلى الأمان ظاهرة شاعت في أوروبا في القرون الوسطى هي «حزام العفة» الذي استخدم كأداة لحفظ عفة المرأة ولحمايتها من طبيعتها الشهوانية التي الصكت بها. ويضيف العقاد أنه:

«من خلال الفهم أن يخطر على البال أن الحياء صفة انثوية، وأن النساء أشد استحياء من الرجال. فالواقع، كما لاحظ شوبنهاور، أن المرأة لا تعرف الحياء عن تلك الغريزة العامة وأن الرجال يستحون حيث لا تستحي النساء، فيستترون في الحمامات العامة، ولا تستتر المرأة مع المرأة إلا لعيب جسدى تواريه» .

ويفسر العقاد ظاهرة المرأة العاملة المبدعة ماري موري بأنها «الاستثناء الذي يحمل في أطواره دلائل القاعدة التي يخالفها»، فيقول: «إن اسم السيدة ماري كوري، أول الأسماء التي ذكرها القائلون بالمساواة التامة بين الجنسين، ولو صح أن هذه السيدة تضارع علماء الطبقة الأولى من الرجال لما كان في هذا الاستثناء النادر ما ينفي أنه استثناء نادر، وأن القاعدة العامة باقية لم تنقض ولا ينقضها تكرار مثله من حين إلى حين» .

ويضيف العقاد بعد ذلك:

«إلا أن الواقع أن حالة هذه السيدة خاصة بعيدة من أن تحسب بين حالات الاستثناء في مباحث العلم أو في المباحث العقلية على الإجمال، لأنها لم تعمل مستقلة عن زوجها . ولم يكن عملها من قبيل الاختراع والابتداع. وإنما كان من قبيل الكشف والتقيب... والواضح أن ملكة المستكشف على أرقاها وأتمها لا ترتقى في القدرة العقلية إلى منزلة الاختراع والافتتاح، فإنما هي امتداد لعمل الحس والبحث بالعينين، ينتهى بطول المراقبة إلى رؤية الشئ الذي لا يرى بالعين لأول وهلة» .

والعقاد بذلك ينفي عن ماري كوري صفة الاستثناء حيث أنها عملت كتابعة لزوجها وأن عملها كان يقتصر على الحس والبحث بالعين، كما يدعى العقاد. ويدلل العقاد على تصور عقل المرأة بقوله:

«ولا شك أن الخلائق الضرورية للحضارة وتعهده الأطفال الصغار أصل من أصول اللبن الأنثوي الذي جعل المرأة سريعة الانقياد للحس والاستجابة للعاطفة. ويصعب عليها ما يسهل على الرجل تحكيم العقل، وتغليب الرأي، وصلابة العزيمة، فهما ولا شك مختلفان في هذا المزاج اختلافًا لا سبيل إلى المماراة فيه» ويعيد هذا إلى الأمان قول الجاحظ: «لا تدع أم صبيك تضربه لأنه أقل منها وإن كانت أسن منه» .

بيد أن الفارق الزمني والحضارى بين كل من الجاحظ والعقاد يلقي بمزيد من الضوء على التناقض

الكامن في فكر العقاد بل ويجعله يبدو صارخا. فالعقاد يتصور أنه ينتحل المنهج العلمي في طرح مفهومه عن المرأة. واستنادا على هذا التصور يساوي العقاد المرأة والرجل بإنات وذكر الحيوانات فيما يخص بعلاقتهم. ويتصور العقاد أن إضفاء الصفة العلمية على طرحه لمفهوم المرأة يحقق له ما يطلق عليه «الحياد العلمي» وينفي عنه صفة الهرى في تأويله لطبيعة المرأة، وهي الصفة التي تنطوي على عقدة بغضة وغامضة. والدليل أن تأويل العقاد لطبيعة المرأة لا يستقيم مع مقتضيات العقل، كما أنه يتنافى مع أصول المنهج العلمي. وليلينا على ذلك أن العقاد نفسه يتنازل أو يتناسى مسألة مساواة المرأة بأنثى الحيوان عندما يتناول صورة المرأة ووظيفتها كما وردتا في القرآن الكريم في إطار تفسيره لمعنى المساواة بين المرأة والرجل حيث أنهما يمتلكان طبيعة إنسانية واحدة فيقول في خاتمة كتابه «المرأة في القرآن الكريم» :

«وفي وسع المرأة المسلمة التي تحرم قوامه البيت أن تزاول من العمل الشريف كل ما تزاوله المرأة في أمم الحضارة، فلها نصيبها مما اكتسبت، ولها مثل الذي بالمعروف، وذلك حقها الذي تملكه، كلما سبقت إليه أو كلما اختارت لمصلحتها، وذلك حقها في القرآن الكريم» .

ويصعب على العقاد التمييز بين لفظي «المرأة» و«الأنثى»، وبين لفظي «النساء» و«الإناث» حيث أنه يؤثر استخدام لفظي «الأنثى» و«الإناث» كما أنه في الأغلب

الأعم، يخلط بينهما عامدا بهدف تغليب معنى الأنثى على معنى المرأة، أو بالأدق، تغليب للمضمون الإنساني على المعنى الإنساني لرؤيته للمرأة. وليلينا أن العقاد يطرح العلاقة الجنسية في عالم الحيوان باعتبارها النموذج للعلاقة بين المرأة والرجل، أو على حد تعبير العقاد، بين الأنثى والذكر. ويصطدم هذا الطرح في أغلب الأحيان برؤية القرآن الكريم للمرأة باعتبارها إنسانا مساويا للرجل في الجوهر وإن اختلف فيما هو عرضي، أي فيما يخص بالفروق الفسيولوجية. وحيث يجعل القرآن الأصل هو المساواة بين الرجل والمرأة في الجوهر، بينما الفروق ذات طابع ثانوي، يركز العقاد على العامل الفسيولوجي ويحيله إلى جوهر لغرض في نفسه.

تلخص دعائم هوية المرأة الأنثوية في نظر العقاد في الصفات الآتية: القذارة – الدونية – الدنائة – الشهوانية – اللا عقلانية. وكلها صفات تبرز، بل تؤكد، تبعيتها للرجل من أجل الصالح العام للمجتمع الإنساني الذي لا تنتمي إليه المرأة إلا من حلال تبعيتها للرجل. والتركيز على أن المرأة جنس غير قابل للاستئثار يجعل التحكم فيها أمرا لازما وضروريا.

ويكشف منهج العقاد في الاستدلال على هذه الفكرة عن ثلاث قضايا أولا: الحمعية البيولوجية ثانيا: نسق القيم اللازم للتحكم في المرأة؛ ثالثا: ضعف المنهج العلمي عند العقاد. وتكشف هذه الثلاثة عن التناقض الجوهرى بين فكر العقاد العلماني وفكره الديني فيما يخص بطبيعة المرأة وعلاقتها بالرجل وخير هذا التناقض عدة تساؤلات عن الدوافع الخفية وراء موقف العقاد من المرأة ليس هذا مقام طرح أجوبة لها.

مضحكات كونية

مناظر وحوادث من الكينونة



كلمة للمحرر !

انتم تعرفون مثلي أن الأستاذ بدر الديب يحب الكتابة أكثر مما يحب النشر . والدليل أنكم لا تقرؤنه بانتظام ، مع أنه كما يعرف، أصداؤه يكتب بانتظام.

لكن من ناحية أخرى يحب القراءة أكثر مما يحب الكتابة والنشر معا ، لأنه لا يقرأ إلا ما يراه جديرا بالقراءة ، ثم هو يقرأ قراءة مضنية يصاور فيها العمل الذي يقرؤه ، ويقلب على وجوهه ، ويلقحه بثقافته الخصبة ، ويضيف إليه من خياله وذوقه ، فتتحول القراءة عنده إلى نوع من الخلق أو الكتابة المضمرة يكتفي به أحيانا كثيرة فلا يكتب إلا ما لا يجد سبيلا للإفلات من أسرهِ .

من هنا تستطيعون أن تقدروا فرحي بما تقع عليه يدي من نصوصه الجديدة ، يأتي ذكرها عفوا على لسانه ، أو حين أنصب له شباكي وأستدرجه حتى يقع . هكذا صنعت مع ما نشرته له من قبل ، وهكذا اصنع اليوم مع مضحكاته الكونية .

وهي أولا مضحكات ، لأنه يفاجمنا فيها بحيوانات ، وطيور ، وزهور وعناصر من عناصر الطبيعة تتحدث لا بلسان البشر كما فعل الهنود في «كليّة وبعة» وكما فعل «لافونتين» في خرافاته ، بل تتحدث

بالسنتها هي ، فقد استطاع بدر الديب أن يجعل البرغوث يفكر كبرغوث ، والوردة تفكر كوردة ، والكلب يفكر ككلب ، والحصان كحصان ، دون تدخل من الكاتب الذي اكتفى بأن أعطى هذه الكائنات لغة فحسب لتتخضع بها نفسها وتفصح عن دخیلتها . والغريب أن هذه الكائنات حين استغنت عنا فاجأتنا بأنها أعمق وأخطر مما نتصور بكثير .

القضاء جميعا أنسنوا الكون أو فرضوا عليه إنسانيتهم فسطحوه إذ جعلوه مفردا وهو كثير جميع . أما بدر الديب فهو الذي برغث البرغوث ، وجبل الجبل ، وورد الوردة ، ومو الماء ، أي احترم كينونة كل كائن ، فإذا بنا نرى الكون حيوات وأشكالا والوانا والسنة ونفوسا لآحد لثرائها . وهذا بالطبع مضحك ، لكننا في هذه الحالة نكتشف جهلنا فنضجك من أنفسنا ، إذ كنا لا نرى هذه الكائنات إلا أدوات مسخرة لنا أو آرايا تتعكس عليها أفكارنا وعواطفنا ، على حين أنها غايات لنفسها بطباع حرة مستقلة .

وما دام بدر الديب قد أعاد لهذه الكائنات اعتبارها فقد أعاد لنا الكون كما هو في حقيقته ، ومن هنا وصف مضحكاته بأنها كونية .

وسوف ننشر هذه المضحكات تباعا في «إبداع» ونبدأ «بالبرغوث والوردة» .

١٠ ع . حجازي

كلمة للكاتب

بدأت كتابة هذه المضحكات من حوالى سنة تقريبا . وظلت في ادراجى محفوظة لأننى اعتبرها مفتوحة وأنما لم تكتمل بعد . وقد عطلنى عن إكمالها ، إلى جانب مشاغل الحياة والعمل، أننى اصطدمت من غير سبق بعنوان كتاب للكاتب الإيطالى الكبير إيتالو كالفينو، وقد تعجب من عنوان الكتاب دين أن أعرفه لأنه نفس العنوان - أو تقريبا - الذى اخترته لهذه الصفحات . فكتاب كالفينو فى ترجمته الإنجليزية هو Cosmo Comics . وقد بحثت عن الكتاب عندما كنت فى لندن فى الصيف الماضى ولكنى لم أعر على نسخة من الكتاب وإن عثرت على رقمه الدولى المسلسل وبدأت محاولتى فى الحصول على نسخة منه وعندما حصلت على نسخة مصورة أخيرا ومنذ أشهر قليلة لم أفتحه ولم أقرأه إلى الآن . وقد تصورت أن

قراءته ستمعلني ولكني تعطلت على أية حال حتى انقضى اخي الاسفاذ أحمد عبد المعطى حجازى بانتزاعه للصفحات المكتوبة لنشرها حتى أواجه بكينونة غامضة مختفية فى هذا اللقاء فى العنوان مع الكاتب الإيطالى وفى هذه الفجوة الغامضة التى ما زلت لا أعرفها والمختفية فى صفحات الكتاب غير المقروء، كينونة غريبة تلك القائمة فى الكتابة والكتاب وفى المعانى التى تقوم فى نفوسهم .

والمضحكات على أية حال توابع سأقدمها للقارئ بمجرد ظهورها بصرف النظر عما فى الكتاب الإيطالى وما يحويه لى من مفاجأة لعلها تستحيل لدى القارئ إلى ابتسامة أو لحظة تأمل فى أسرار الكينونة ومضحكاتها .

بدر الديب

١ - البرغوث والوردة

- أى دم .. فالفرارق ضئيلة لا تدخل فى حسابى ..

- وماذا يدخل فى حسابك إذن ؟..

- نقطة الدم .. أو النقاط ..

- من أين . أتيت ؟

- أنا هنا كل يوم وكل وقت.

- ماذا تفعل؟

- أبحث عن نقطة الدم ..

- وماذا أنت بين كل من يهبط على أوراقى ؟

- لماذا يهبطون على أوراقك بدون دم ؟

- هناك فيما يبدو أسباب كثيرة لديهم.

قال البرغوث للوردة :

ما هذا .. الضداع .. كل هذه الحمرة ولا نقطة دم واحدة.

تحيرت الوردة الحمراء ماذا تقول للرد على هذا السؤال الوديع وتفكرت كثيرا فى نفسها وفى البرغوث ورات أن أفضل رد توجهه إليه هو سؤال آخر :

من أنت ؟..

- إذا كان سؤالى وقحا فليس هناك أصعب من سؤالك .. أنا لا أعرف من أنا سوى أننى مصنوع بحاجة إلى دم.

- دم بشرى ..؟

- هل أستطيع أن أعرفها ؟
- إنى لا أعرف بوضوح ولكن أحس بهم هوام متنوعة كثيرة .. وبعض فراشات جميلة تحمل لى أنواعا من حبيب اللقاح من ورود أخرى .. أنا فى وسط كون زاهر لا يطلب أحد فيه دى.
- حتى من يقطعك ويرميك إلى الأرض ؟
- عندما يحدث هذا تنتهى الأسئلة.
- أنا دائما أبحت فلا تنتهى الأسئلة بالنسبة لى.
- ولكننى لا أستطيع أن أرضيك.
- وهل تريدن ذلك ؟
- ليس لدى ما يمتع أن أرضيك إذا استطعت.
- لكلك لا تستطعين.
- ألا يرضيك أنك تعرفن ذلك؟
- لا طبعاً .. فليس فى المعرفة رضاء ..
- ماذا إذن فى المعرفة ؟
- هرمان وترجيح وانصراف للرحلة المستمرة للبحث.
- هل ستصرف ؟
- ليس قبل أن أطرق كل نقطة فيك وقبل أن أمر على أوراقك جميعاً.
- إنها عبيدة.
- مثل حرامتى وشوقى وضياح جهدى.
- ماذا تريد أن تفعل إذن ؟
- لقد قلت لك سأظل أجتأب جسدك.
- ليس لى جسد .. ولكن أوراق.
- أوراقك إذن التى خدعتنى بحمرتها.
- لم أقصد أن أخدعك.
- ولكنك فعلت.
- فماذا تريد إذن .. أن أعتذر عن جريمة لم أرتكبها.
- فى هذا الإكون نحن لا نرتكب إلا جرائم لا يد لنا فيها.
- لمن اليد إذن ؟.
- هذا سؤال وقح.
- ليس أوقع من سؤالك الأول ..
- لم يكن سؤالى وقحاً. كان مجرد سؤال .. كل هذه الحمرة ولا نقطة دم ..
- لقد بدأت أشفق عليك أظنك تسأل سؤالاً خاطئاً.
- ما معنى خاطئ ؟
- السؤال الخاطئ هو الذى لا يعرف ماذا يسأل عنه ..
- فإذا كان السائل يعرف لماذا يسأل ..

-
- الجاهل دائما يبرر نفسه بالسؤال الخاطي ..
 - ما أبلغ وقاحتك ..
 - وماذا يكسب من هذا ؟..
 - لقد استطلعت هذه الكلمة أكثر من مرة وأنا لا انهم
 - وهم المعرفة ..
 - معناها أو ماذا تعنين.
 - هل يمكن للمعرفة أن تكون وهما ؟..
 - الوقاحة هي في توجيه سؤال يعجز المسئول عن
 - كل معرفة وهم حتى تصبح سلوكا أو تغييرا في
 - الواقع .. وإن تغير من حمرتي شيئا.
 - الإجابة عليه.
 - لماذا إنن حمرتك ؟
 - وكيف أعرف ذلك مقدما إذا لم أسأل ؟..
 - ليس لك تجربة ؟
 - فيها عطر وزيت لغراشات تحمل اللقاح.
 - وكفى أعرف ذلك مقدما إذا لم أسأل ؟..
 - هذه اللعبة لا تهمني ولا أدخل فيها على الإطلاق.
 - هذا هو كل المعرفة.
 - لهذا أنت جاهل ..
 - الا يمكن أن نعرف أكثر من هذا لنجنب السؤال
 - لا .. أنا برغوث أعرف تماما أنتى أبحث عن نقطة
 - الريح ..
 - أنا اعتذر لك .. كل سؤال وقاحة .. هيا انصرف
 - دم ..
 - مشكورا ..
 - أبحث إذن في غير الورد الحمراء ..
 - أنا اعتذر لك .. كل سؤال وقاحة .. هيا انصرف
 - مشكورا ..
 - أبحث إذن في غير الورد الحمراء ..
 - إنك لا تعرفين ما أنا فيه من هم ولكني لا أملك إلا
 - أن أودعك ..
 - الخداع في صاحب الموضوع الذي بحث فيه ولم أجد ..



مدخل إلى عالم الفنان «أبو خليل لطفي»

محمود بقشيش

بين «كافافيس» و «أبو خليل لطفي»!

نقلا عن رواية لإحدى الشاعرات اليونانيات تصف زيارتها إلى شاعر الإسكندرية «كافافيس» - كما وردت في كتاب «نعيم عطيه» عن الشاعر الكبير - قالت: « عندما دخلت غرفة استقباله كان الضوء خافتا شحيا. كان يحب الضوء الخافت - ضوء شمعة أو مصباح غازي - ولا يستخدم الكهرباء. ولما الفت عيناي الظلمة رحت أتأمل «كافافيس»؛ كان نحيفا. شاحب اللون. ضعيف البصر. أشعث الشعر. أنيق اللبس. على وجهه مسحة من الحزن. وفي عينيه جانبية عميقة. تلمع في نظراته أسرار قديمة. ويأتي صوته من بعيد. من أغوار الزمن السحيق. ولما ودعته وانصرفت.. أضجيت وأنا أنزل الدرج الرخامي غير متأكدة من لقائه والجلوس إليه. خيل إلى أن كل شيء كان حلما؛ فصوته وشكله ولقاؤه كان أشبه بحلم ولي!!

شيء من هذا كنت استشعره في كل لقاء مع الرسام الملون «أبو خليل لطفي». وكانت لقاءاتنا نادرة، تحكمها المصادفة البحتة. كان كالطيف الذي وصفته الشاعرة اليونانية. وإن كان كثير الحركة، حاد الملامح. وهو مثل «كافافيس» عاش حياته وحيدا، عزوفا عن الأضواء التي يحرص عليها معظم أنصاف الموهوبين، ويحتلون بها مواقع لا يستحقونها. وكان مشغولا بتلاميذه في الكليات الفنية المختلفة، وبقائه... ويبدو أن هذا الانشغال قد ملا كل وقته، فلم يترك - كما كان متوقعا من أمثاله - أثارا نظرية، ومؤلفات في الفن، وفي السيرة الذاتية، تعين نقاد فنه على سير أغوار نفسه، وفنه، وفكره. وفي خلتي.. إنه لولا كتابات «كاندينسكي» النظرية في الفن، وبالأذات كتابه ذائع الصيت: «روحانية الفن» الذي أصدره بالألمانية سنة ١٩١١، وترجم بعدها إلى عديد من لغات العالم، وتناقلت الأقلام والألسنة عباراته، وأحكامه، وتبناها كثير من

فنانى العظم، ونقده، حتى من لم يتح لهم الانحلال على النص الاصلى او ترجمة له.. اقول له: لولا كتابات «كافينيسكى» ما كان فنه بهذا القدر من التأثير فى اقلام الوسطاء من النقاد، وانهان الرسامين المحدثين، ولم يكن «ابو خليل لطفى» عضوا فى جماعة فنية، او حزب، او قريبا من صناع القرار، او نقاد الفن، لهذا بقى فى منطقة الظل، او بدقه، فى منطقة الضوء الخافت:

اللقاء الاخير:

كان لقائنا الاخير فى نقابة الفنانين التشكيليين، منذ شهور. وجاء هذا اللقاء بعد زيارة له إلى الولايات المتحدة الأمريكية. وكان قد ذهب إليها شابا، فى السابعة والعشرين، ونال دبلوم معهد التصميم «بشيكافو» سنة ١٩٤٧، وحصل على «ماجستير» من جامعة «أوهايو» سنة ١٩٤٩، كما درس الفن بجامعة «نيويورك» بين عامى ١٩٥٠، ١٩٥٣. ومن التواريخ المذكورة نذكر أن الولايات المتحدة، فى تلك الفترة، قد أصبحت نقطة جذب للفنانين الأوروبيين الذين اقتصد عليهم «النازية» ومناخات ما قبل، وبعد الحرب، المالية الثانية جو الإبداع. وكانت آخر لوحة رسمها «كافينيسكى» فى ألمانيا فى أغسطس سنة ١٩٣٣، وذلك بعد إغلاق مدرسة «الباوهاوس» فى ٢٠ يوليو من العام نفسه، ولم يكن أمامها غير الولايات المتحدة لتنتقل إليها، وتفتح أبوابها من جديد. ويعد المعرض المشترك الذى ضم فنانين من الولايات المتحدة، وفنانين أوروبيين والذى أقيم بمتحف الفن الحديث بنيويورك سنة ١٩٣٦ تحت عنوان: «المعرض التشكيلي - التجريدي» اعترافا رسميا بالدور الأمريكى فى الفن، خلاصة القول.. إن «نيويورك» كانت عاصمة من عواصم الفن النشطة، فى الفترة التى ذهب إليها الشاب «ابو خليل لطفى» طالبا للفن والمعرفة. وكان من الطبيعى أن يتأثر بشدة بما كانوا قد انتهوا إليه. ولم يكن بمقدور خريج حديث فى المعهد العالى للتربية الفنية أن ينفلت من سلطان الكتابات النقدية، ووسائل الإعلام، وسوق الفن. وتعرف على اصحاب أكثر الاسماء سطوعا أمثال: «جاكسون بولوك» و«وليم دى كوننج» و«مارك توبى». وهناك اقام عددا من المعارض فى قاعات العرض الجامعية، بالأسلوب الذى اعتنقه حتى رحيله، وهو الأسلوب «التجريدي التهييوي». ونستطيع الآن القول - بعد أن اكتملت حياته بالموت - أنه لم يقد ذلك الأسلوب الشائع تقليدا، بل هضمه أولا واستخلص منه ملامح تميزه، لا تنتمى بكاملها إلى الحركة الفنية الأمريكية، بل استخلص ما يميزه أيضا، من الإرث الذى لا يستطيع فنان أن ينفلت منه: إرث النشأة والتكوين الأول: فقد ولد فى حي «القلعة» فى ١٠ أغسطس سنة ١٩٢٠، وكان والده أحد الشيوخ المتصوفين، ويمكن، بالخيال، أن نذكر تأثير «المكان» ذى العطر التاريخى والاجتماعى، وتأثير جو التصوف الذى يشيعه والده فى البيت.. كما يمكن، بالدراسة والتأمل، فى لوحاته وعناوينها أن نستوثق بهذا التأثير؛ ففى معرضه الذى اقامه سنة ١٩٧٠ فى قاعة «أخناتون» بالقاهرة، مجموعة من اللوحات تحمل عنوانا واحدا هو: «وجدات تصوفية» وبمجموعة أخرى من اللوحات تحمل عنوان «سر حرف الباء»، وفى معرض بجامعة «ميتشيجان» اقامه سنة ١٩٨٨ لوحات بالانوانى الآتية: «المائن البعيدة»، «أهل الكهف» بالإضافة إلى لوحات تحمل عنوان «أساطير مصرية» الخ..

أعود إلى لقاء «أبو خليل لطفي» الختامي. سألته عن سر ما يشوب ملامحه من حزن. أجاب بما معناه.. إن الحال قد تغير بين أول وآخر زيارة له إلى الولايات المتحدة. تغير البشر الذين كان يعرفهم، ورحل بعضهم. كان يتصور أن إقامة معرض جديد لأعماله هناك أمر ليس عسيراً، فإذا به يكتشف أن قاعات العرض محجوزة لمراسم قائمة، وقد باعدت، بينه وبين المعرض هناك، سنوات كان يجب أن تملأ بالوجود الملح. إن طوفان المتغيرات في الأساليب الفنية، والموضة، وظهور جيل جديد من النقاد والمثقفين من شأنه أن يضعف الذاكرة، فلا تحتفظ إلا بما هو قاتم، وأضاف، في الختام، بتسليم: على الفنان المصري أن يقتنع بالتحقق في وطنه أولاً.. إن وجد إلى ذلك سبيلاً!

حول فنه:

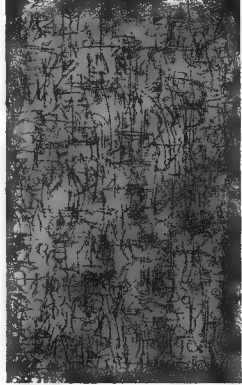
شاهدته له معرضين: المعرض الأول سنة ١٩٧٢ بجمع الفنون بالزمالك، وكان يعمل ثلاثة عناوين هي «طمس واختراق»، «نحو الاتجاه التعميري البصري»، «شاشة الأحلام»، أما المعرض الثاني فكان معرضاً استعابياً «Rétrospective»، أقيم بعد رحيله، أحياه لذكراه. وهو من الفنانين القلائل الذين يصقلون بعنوان لوحاتهم احتفال الشعراء بها. وتنقسم عناوينه إلى مستويين: مستوى كاشف. مضمّن.. يتجاوز به الحدود المرئية للعمل الفني، ومستوى وصفي، محكوم بوقائع العمل الفني المرئية. ومن استعراض مجمل «عناوين» لوحاته نكتشف إنه يميل إلى المستوى الكاشف ومن استعراض لوحاته ذاتها نكتشف ميلاً إلى العوالم الجوانية، بكل ما تنبض به من شعر ومشاعر. وكثيراً ما يفيق «المريء» والمعلم، داخله، فتشغله نوايا تطبيق بعض ما قرأه من نظريات لتكون مرشداً لتلاميذه، كما فعل مع معرضه الأول الذي أشرت إليه.. والذي أطلق عليه عنوان: «شاشة الأحلام». واعترف أمام قارئ «كتالوج» معرضه بأنه استوحى معرضه من دراسة دارت حول «سيكولوجية التخيل الفني» لـ «أنتون إننتروج» في كتابه «النظام الخفي للفن»، وللأسف لم أقرأ هذا الكتاب حتى أقدم للقارئ فكرة عامة عن ماته، وهو ما لم يفعله الفنان «أبو خليل لطفي» نفسه، واكتفى بتقديم اختصارات ملتبسة. كان أوضحها ذلك الاختصار الذي قال فيه: «المحاولات تستهدف خلق مواقع دخول واختراق، ومواقع خروج على شكل فتحات تنفس، لاحتمال أن تؤدي إلى إثارة حضور غامض يعطى للصورة وجوداً حياً خاصاً بها». إن هذا الحضور الغامض - في بعض الحالات - ربما يسترجع خبرات لا واحة غنية.

تعليق:

ليس من الموضوعية في شيء أن أجرى مقارنة بين كتاب قراءته. هو كتاب «روحانية الفن» لـ «كاندينسكي»، وكتاب لم أقرأه هو «النظام الخفي للفن»، ولست على يقين من أن «أبو خليل لطفي» نفسه قد قرأه. وإن كان من باب الإيضاح المحض.. أقول إن «كاندينسكي» قد عزز بكتاب «بديهية» أن العمل الفني رفيع المستوى لا يتوقف عند حدود معطياته المرئية والتي لا تمثل إلا مفاتيح لكشف الجوانب المستورة. الروحية. في ذلك العمل الفني. ومن حسن الحظ فإن هذه البديهية تعد مدخلاً رئيسياً لكشف أسرار تجربة «أبو خليل» الإبداعية.

اللوحات :

من اللوحات التي يقوم فيها «العنوان» بدور الكشاف لوحة بعنوان: «موال النورج» أنجزها سنة ١٩٥٩. لو لم نعرف عنوان اللوحة لتوقفنا عند حدود علاقات خطية موسقة، باللون الأسود، تشغل كل سطح اللوحة الرمادي. لا وجود إلا لطبقة صوتية واحدة، بآلة واحدة، تتردد في أرجاء المكان. لكن عندما نعرف أن هذه النفثات موال، وأن الآلة المؤنية هي آلة «النورج»، فإن «الإحالة» إلى ما في الواقع الخام من شعر وموسيقى لا بد أن تحدث. وإن تلك الإحالة لم تفقد العمل الفني استقلاله بل زادت ثراء. وإذا كان «النورج» قد تحرك في حيز مكاني ذي بعدين، فإن «موال الساقية» ١٩٥٩ يفتح لنا طريقاً إلى العمق، بخريشات دوامية، على أرضية طينية اللون، ويجعلنا ننظر من عل إلى ذلك الحضور الروحي الذي يستعصى على التفسير بالكلمات. وفي لوحة «الطيور المهاجرة» ١٩٧٤ نشاهد أشباه طيور، تتدفق جماعات في فضاء هندسي، ملون. ولا شك أن معلومة الهجرة التي قدمها العنوان تضيف إلى المشهد المرئي، المتزن. بعداً شعرياً، يهرك داخل كل متلق درجات متباينة من الحزن الشفيف إلى فرح الانتعاش. وهو يلتقط أكثر المواقف، والحالات، رهافة: ففي لوحة «استكشاف اللانهاية» يقف بنا أمام لحظة تحول، منعشة للخيال، تمثل أطرافاً إنسانية لا ندرى إن كانت في طريقها إلى التجسد، والحضور، أم في طريقها إلى التلاشي



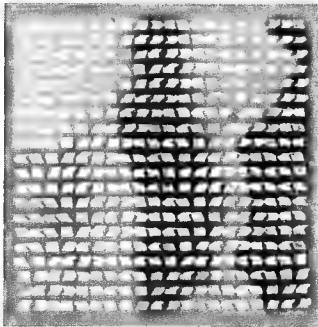
موال النورج، ١٩٥٩

والغياب.. في فضاء ممتد، وحتى عندما يمتلي، أسطح بعض لوحاته بوحداث هندسية تذكر بالمشربية، فإنه يلين من صرامتها، ويفشيها بلبقات مراوغة من اللون، ويذويها في الفضاء المحيط، ويحرف بها عن وصف مراثيات يعينها إلى إغرائنا بالدخول إلى حالة تعبيرية دافئة، كما في لوحة: «تدفق» ١٩٧٧ «الوحدة» ١٩٧٧.

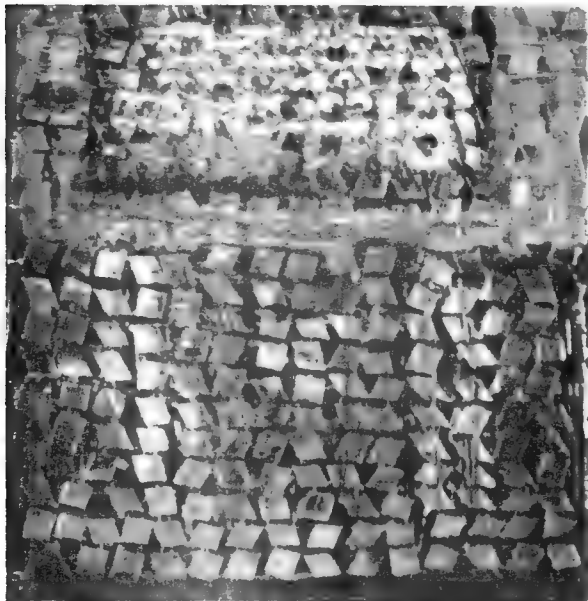
إذا كانت لوحات أي فنان تفتح أمام مشاهديه طرقاً إلى الوصول إلى أعماقه، فإن لوحات «أبو خليل لطفي» المتخمة بزحام العناصر، وتراكم العجائن اللونية، وبموجة الحركة داخل حدود تضيق بها، وصرار الأشكال العضوية والأشكال الهندسية، واشتباك طرائق الحذف والإضافة، ومحاورات التلقائي والمخطط. تكشف عن روح قلقة، صاخبة، مشغولة بهوم الإنسان المعاصر، وبإنجازات فن القرن العشرين، حريصة على أن تجد مكاناً لها في خارطته.

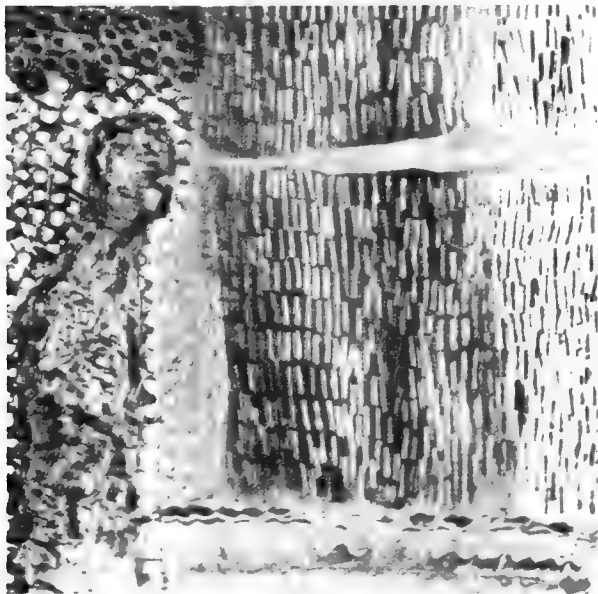
مدخل إلى عالم الفنان
أبو خليل لطفي

محمود بقشيش

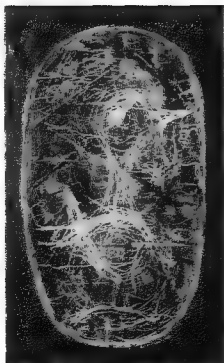
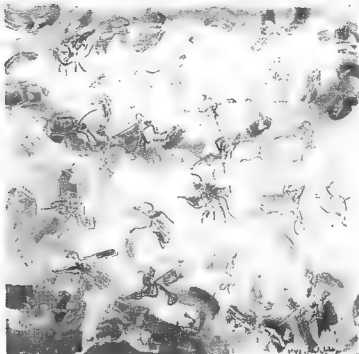


تلفيق ١٩٧٧



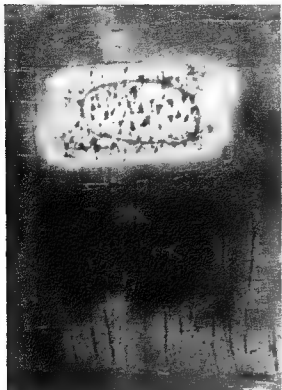


الطيور المهاجرة ١٩٧٤

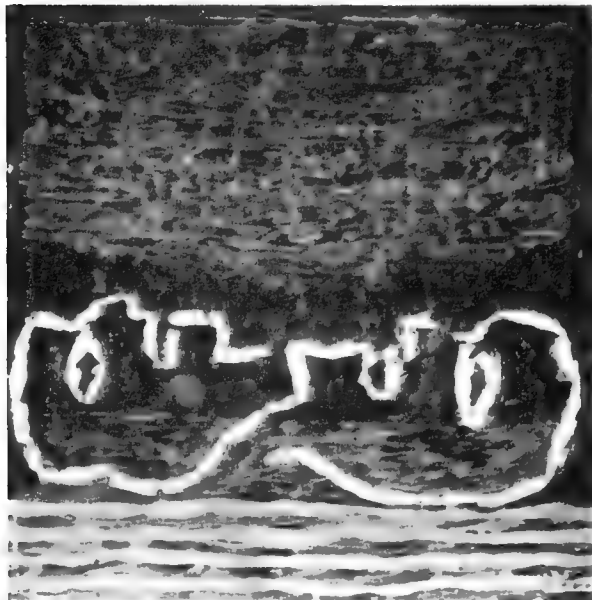


تحول ١٩٧٦

ثقب في الفضاء - ١٩٧٥

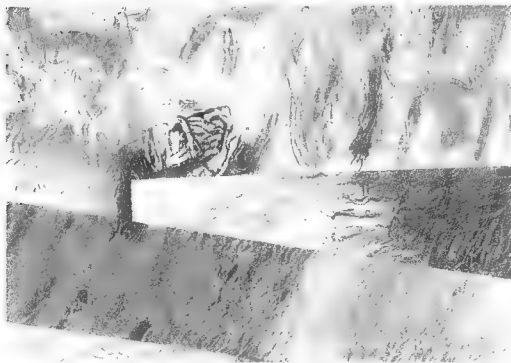


عريضة طائر رقم ١٥ - ١٩٧٥

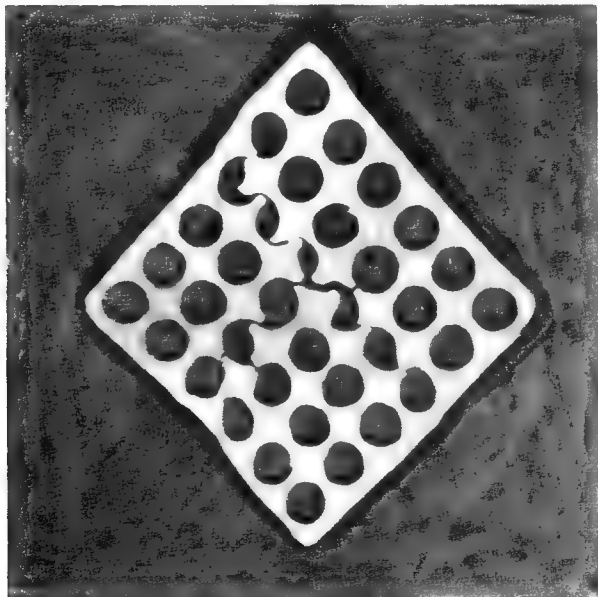


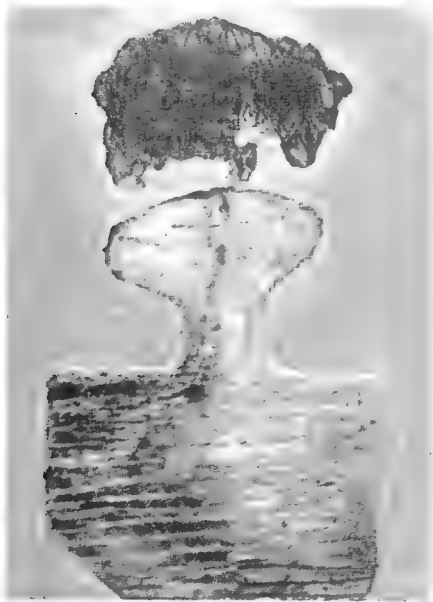


للينة



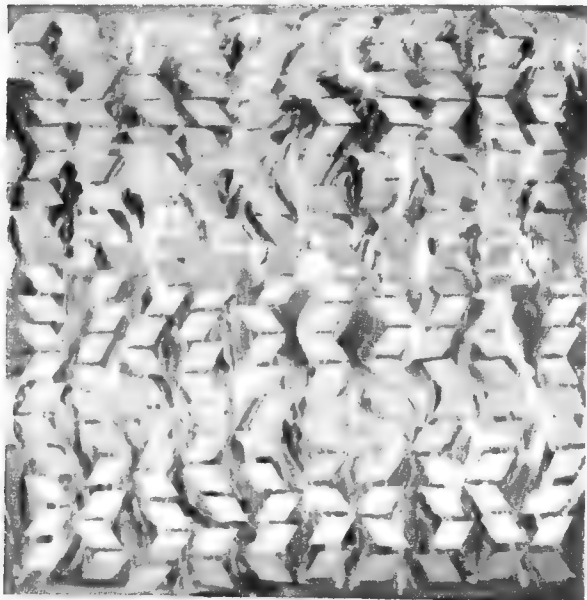
اعتراض

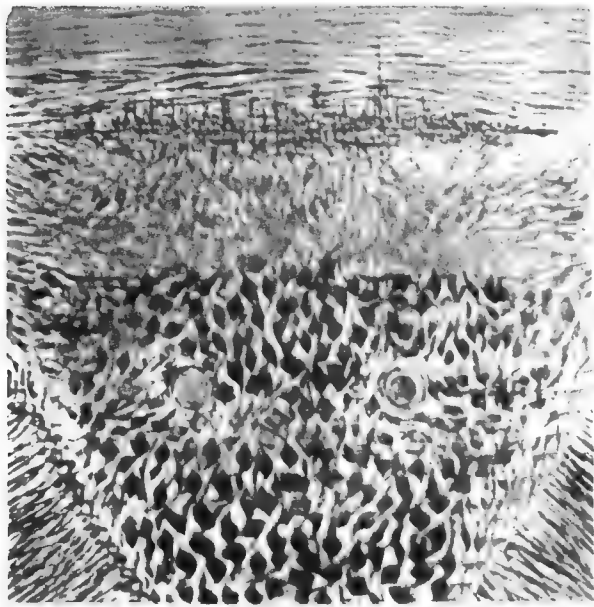


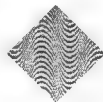


للغريد - ١٩٧٧









قراءة

قارنا نفسي:
 أُحِيلُ القَلْبَ سِفْرًا
 والخلايا اُحْرُقًا
 ذلك الليلُ / الذي يَفْتُحُ أبوابَ القراءات
 لعيني
 اصطفاني لي
 - كيْ أَحْفَظَ مَسْطُورَ دِمَائِي
 صُحُفًا
 لم أعدْ أعْرِفُ شَيْئًا:
 عَن فَنونِ الشَّعْرِ،

والنَّيِّرِ..

صَحِيحٌ لَمْ أَعُدَّ

إِنَّمَا اعْرِفُ أَنْ الذُّاتُ

تَقْدُرُ مُصْحَفًا

قَارِنًا نَفْسِي :

أَنْسَلُ بَاغَوَارِي - لَيْلًا - كُلُّ لَيْلَةٍ

وَأُجِيلُ الطَّرْفَ فِيهَا .. وَأُجُولُ

[إِنْ مَا يَحْمِلُهُ الظَّاهِرُ مِنَّا ..

لَيْسَ إِلَّا الصَّدَقَا

وَالَّذِي يَخْفَى:

هُوَ الدُّرُّ تَوَارِيهِ السُّدُولُ]

.. هَكَذَا قَالَ لِي الطَّيْفُ الَّذِي عَشْتُ

أَنَا جِي طَيْفَهُ

وَقَضَيْتُ الْعَمْرُ

أَرْجُو عَطْفَهُ:

هَكَذَا قَالَ

وَمَا زَالَ يَقُولُ

قَارِنًا نَفْسِي..

فَلْيَرْضَ «الخليل»

أَوْ لِيَقْضَبْ

وَلِيَصْحُ الشَّعْرُ وَزناً أَوْ لِيَعْلَبْ

وَلْيَنْتَرْ تِلْكَ الطَّلُولُ..

أَوْ لَتَغْضَبْ

غَايَتِي

- مِنْ قَبْلِ أَنْ يَأْتِيَ الرَّحِيلُ :-

لَحْظَةً ..

أُبْصِرُ فِيهَا

مَاتَوَارِي مِنْ تَخَوُّمِي

وَاحْتَفَى

قَارِئًا نَفْسِي :

أَتْلُوهُمَا عَلَى

آيَةٍ مِنْ بَعْدِ آيَةٍ

سُورَةٍ مِنْ بَعْدِ سُورَةٍ

قَارِئًا نَفْسِي أَعْوَامًا

وَأَعْوَامًا كَثِيرَةً

وَالِىَ الْآنَ وَمَا زِلْتُ الْعَيْىَ

إنني ..
أهفو إلى حيث يكون المستحيلُ
لأشئ عِرفاً
قارئاً نفسيّ
استقصي خبايايَ
ومخيو جهاتي
علني :
أقرأ أطواء خفاياي / كتابي
في حياتي
فأعزّ أيها الشوّفُ / الرُّسُولُ
قارئاً نفسيّ ..
وللنفس قراءةً
تجعلُ الشعَرَ سوى ماسلقاً

حمامة في الظهيرة

بفسداد



يتكثف عالم المرأة في نهار آب المجفف، آب الذي يعتمد على النوافذ والساعات مثل عنقاء تواصل احتراقها طوال النهار، ثم تبعث حية في الليل تحت يقظة النجوم ورعشات النخيل، حرّ الظهيرة يسجر الألوان، فتتلظى وتتبخّر ولا يبقى سوى الناصع - الأبيض الضوئي، الذائب الشمسي، ولا يرى فيه سوى الريح، يشع من الحجارة والشجر والكلمات وأنامل المرأة وأطراف ثوبها.

تحت جلد المرأة وفوق أشواقها يشع قمرٌ حجري من ألم، تركته الحرب في صدرها، قمرٌ حجري، ألم، يكشف شمسها وبشارة الغد.

ينعكس على وجهها الشاحب سطوع سائل لشمس ألقت سعيها على زجاج النافذة (ما نهضت المرأة لتسدل الستارة) في السطوع الوهجي وجه.. وجهه، وجه الرجل الرجل الذائب في الشمس.. نظرتة تسيلُ نوباً رحيقياً أخضر في صمتها، جسدها يخضر، ينساب وراء عنقها خط من العرق.. وغيمة من روائح ثمار مسّها العفن تسبح في هواء الغرفة..

يرتعش قلب المرأة عندما ينحدر خيط العرق مثل سلك تلجى في الأخدود الرقيق الذي يتوسط ظهرها وراء القلب مباشرة. ولهذا يرتعش القلب قليلاً، يسرع النبض بفارق نبضة أو نبضتين، والنظرة النائية

توشك أن ترسل عذوبتها عبر السعير الشمسى الذى يهيم على الظهيرة فيرتعش القلب. وجهها شفاف، نرجس وجهها ينحنى على كأس ماء، ويذغ من زوال النوم إلى جمرة الألم.. وجهها يكابد وجع النظرة القاتمة والحرارة وذهول النسيان.. هى تجازف بالنسيان، ينسونها، تنسى، تنساهم، يُنسى فى السعير كل شيء.. الأكاذيب والدهشة الزائفة والوعود الكاذبة، تنسى آخر الأكاذيب كما نسيت أولها وتعتبر نهر الشغف إلى حزنها والعزلة التالية.

فى الحر يُنسى مذاق المطر وعطر العواصف، كل شيء يتلاشى فى محرقة النسيان وتتكرر الذاكرة بدخان النسيان .. والوجوه الأفلة والقصص المتساقطة.. تهدل فى الحديقة حمامة وحيدة.. تعرف من درجة صوتهما حجم حزنهما وهى تنادى (يا كوكتى.. يا كوكتى.. أين.. أين يا كوكتى) كانت المرأة تقيس درجات الحرارة بالأصوات والروائح والوهجات.. لم تكن تنق بالترمومتر الزئبقى قدر ثقتها بهديل حمامة وحيدة فى قيظ الظهيرة.

يذكرها الهديل الأسيان بالبساتين الذهبية فى خريف أزرق، والنهر الذى تطير مياهه مثل غيمة من موج وأسمك وأعشاب تظلل الضفاف الغربية مثل غلالة مائية، يذكرها الهديل الشاكي بالشراك التى يعدّها الصبيان من شعر ذبول الجياد، يعقدون الشعر شباكاً غير مرئية ويبدرون فوقها الطعم، يستدرجون بهجة الحمامات الذائلة فى غيبوبة الظهيرة إلى موتهم وخداعهم.

يذكرها الهديل وهى تنسى، يذكرها وتريد أن تنسى يذكرها لكنها ستنسى، يوجعها التذكر كما النسيان، وهى تطارد التذكر وتدخل النسيان.

تنثر المرأة رذاذ ماء مثلجاً على وجهها وتمرر مكعبات ثلج على سهول جبينها المحترقة... على صدغيها وعنقها، يلمسها جمر الثلج ويرعش روحها.

تهبط يدها بعنقود الماء البلورى إلى صدرها، تتوقف اليد فجأة فقد انقبضت الأصابع إذ تعثر عنقود الثلج بالم حجرى فى صدرها، تتحسس الألم الذى حال دون نفاذ البرودة إلى قلبها: تصعد فى فمها مرارة قشر برتقالة دسمة. فى جسمها حجر الم.. فى صدرها قمر الموت.

يتوقف كل شيء حتى نوبان الثلج بين أصابعها، هاهي تلامس بذرة مصيرها الراقدة تحت جلدها ويتوقف الألم، ينطفئ قمر الألم الحجري في صدرها.. قمر من مصير وجنون.
لم تقل لأحد أنها تفتذى بثمار مصيرها وتعددها لعشائها الأخير كل ليلة فتقضم إحداهما الأخرى في معركة عمية دون مناورات أو أكاذيب أو مزاحات.

الحر يخذل نسياناتها المسكرة ويؤرجح تاريخ صبرها، يقشر عنها حراشف مقاومتها مثلما تقشر الريح شجرة حور بيضاء، وينهمر مسحوق أسود من تحت اللحاء الأبيض كاشفاً عن خشب لُبِّي بلون العاج إنها تنتشر وتعرض لسطوع الشمس الذاتية. تستلقى على الأريكة، مضناة، مكودة الوجه تتجنب سطوع النظرة المخضرة، تنطوي على جفاف نهارها ويتسع اخضرار جسدها وزرقة ألحائها.

تكف الحمامة عن الهديل برهة.. فيجثم السكون كثيفاً على جسدها المورق، حداة تنشب مخالبتها فيها، تصفى إلى صفير السكون: الأصوات تغيب عن الوعي في الحر والخشب يهذى وتتن الحروف والكتب والزهور اللاهثة.. تصفى: كل شيء يستسلم لحر ويذبل أو يتلاشى، وتستعير أصوات السكون الوائء: زرقاء، خضراء بلون الألم، هل يمكن رسم الألم؟ وصفه؟

يذوب عنقود الثلج الصغير الذي تركته في المنخفض الصغير الناعم اللدن بين عنقها وصدرها، تخشى أن تستدير لنلأ ينسكب الذوب الذي يكهره نبضها على الوسادة وذراعها..

هي الآن تنأى، تبتق، تغادر كل مهرجان الحياة وصداح الأصوات وآثار الحرب.. تنأى عن ذلك الطعم المعلق بشخص ذهبي والمربوط بشرط مضمحل، هذا الذي يدعونه السعادة. تتجعد عنه فقد علقت به مرات ونجت.. الآن لا شيء سوى الألم ونجمة زرقاء، تعويذة سفرها التي تدرأ عنها حفيف أجنحة القادم الأخير..

سانجوج.. قالت لنفسها (أم تراها فكرت؟) سائب الشمس وأمضى إلى هناك..

تبدأ الأشياء تتهاوى حولها: الوجوه، أسراب الحمام، الموسيقى، العطور العنبرية، أوراق الشجر، ريش الطيور، الأوهام الذهبية، وتعم المرأة في رحيق وحدتها، ونظرة غائبة في وجه بعيد، نظرة العشب والبحر والسماء تتلألأ في السطوع الوهجى وحدها مثل نجمة في النهار، مستحيل الوعود الذي تعرف:

نجوم الظهيرة، نظرت البعيدة.. تعاود الحمامة هديلها الناعس بنغمة أشد كثافة وأسى، يهيج تيار الهواء عبر النافذة روائح الثمار التالفة، يترسب مذاق حمضى على لسان المرأة من هواء الغرفة.

زهو الجهنميات المشتعلة تنهمر على حافة النافذة مثل ابتسامات وردية وتسمع المرأة حفيفها الناعم الأحمر وهى تتطاير فى مسار السطوع الشمسى المتجه نحوها.

تسرى النظرة العشبية البحرية اللثائية، تحس ببقايا غبار ضوئى على قمها، يتحرك الألم ويمتد على صدرها مثل عنكبوت يمد أطرافه إلى ما تحت ذراعيها.. وهى تنوب فى السطوع الأبيض للظهيرة وتجمع فى حزمة للأمل بقايا الوهم الذهبى، والنظرة الخضراء التى تحط على روحها مثل المطر والسر الصغير الدقيق الذى بحجم خردلة.. تضم ذلك كله، تطرد به رفيف الأجنحة المقترية من حياتها..

يرتفع صوت الحمامة كأن خطراً قد دامها، يعلو هديلها على كل الأصوات العشبية والحجرية ويخترق مساحات الجدران ويرش عذوبته على الوجه المستوح، المتطلع إلى نجمة بعيدة وراء الليل.

ترمقها الجدران والأرائك والأزهار، تنتظر إليها أشياءها الاليفة: خاتمها، زجاجة عطرها، وشاحها الموسلىنى الملتف على ذراع مقعد أبيض أو ترتعش الستائر مستجيبة لرعدة الجسد المستفيق على ألمه.

يعبر وجهها ضوء، ثم ينطفئ على تقلص شفثتها وهما تكظمان الألم والدموع، فيتحول كل شيء إلى زرق غامضة واخضرار ثقيل.

الصمت: تهمس للصمت وتعود للاختباء فى سر انتظارها: لا أحد سيرانى وأنا اشرب إلى الجانب الآخر من الزمن.. لا أريد أن يتكرنى أحد.. نسيت كل شيء.. خلا النظرة الذهبية التى تشبه البحر وحقول طفولتها، نسيت جبال الأكاذيب والكلمات التى شكلت طوال عقود من الحياة حواجز بوجه استبصاراتها.. نسيت الذين ينسون السبيل إلى نهاراتها والقت بهم هناك مع منبذاتها..

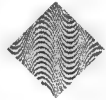
عندما هبت ريح سريعة توقفت الحمامة عن الهديل مرت موجة من قشعريرة باردة فى جسدها فزألتها الإحساس بالحر وتراجع أب إلى ما وراء العقول، ومع انطفاء هديل الحمامة تبقت جمرة مخبوءة فى قبضة اليد.. اسمٌ يقتفى مواسم قيطانها ومطرها وزدهارها، (سيأتى الزائر المتخفى قبله... سوف يدخل مع الضوء إلى دمي.. يملأنى بفباره الأسود.. ويطبق جناحيه على ألى الأخير.. سوف يأتى..)

أطبقت عينيها على تاريخها ومحرق ذكرياتها وطردت الوجوه والأصوات وبخلت الانتظار مثل غريق.
تسللت إلى جسدها العشبى شمس صغيرة، مئات الشمس بالوان كونية وابتدأت حرائقها فيها،
واب الأبيض يترى بسعادتها الصغيرة المذهبة، العشبية، وهى عند الباب الفاصل بين مقلقات الحياة
ورحابة طرقات الغياب الجميل، الغياب الممتع فى المجازة الأخيرة.. (إنى ابتعد.. ابتعد.. كم هو ممتع هذا
الغياب اللذيذ..) وانهمر ظلُ أزرق ناعم على شفتيها، وهجُ أخضر على غضون شفثها السفلى المستديرة
البارزة، ولمسة مخملية من ذهب تحط على صدرها مثل موسيقى الماء، ونعمت بمملكة الحنان التى وهبت
مفاتيحها.. حنان اللسة الذهبية ومخل البهجة والكآبة.. ارتعشت شفثاها تحت وطأة الحنان الضوئى..
الحنان الشغوف، وسطعت نظرة الرجل الغائبة فى سحر اللحظة الذهبية.

تألف جمالها فى السكون، فهى الآن تتلقى هبات النظرة النائية، الوحيدة التى بقيت، السمو الوحيد
الذى نجا من التلف والغروب.. السر الوحيد الناجى من الدخان، النظرة الضوئية المتبقية فى الزحام
الكبير امتدت غيمة من غبار ورسمت وجهها على وجهها، ولونت نجمة على جبينها، وكتبت أسماء بوهج له
استطلاات وردية وأهلة وشموس.

أطلقت الحمامة هديلاً عذباً، ورنّت برعمة تتفتح توأ فى الأصيص الصغير جوار النافذة إلى وهجة
الضوء وأطلقت أوراها هى الأخرى لتلحق بالحياة التى تتبدد لحظة بلحظة.

انبثقت زهرة بيضاء على فمها ورسمت ابتسامة أسرة، كان القمر الحجر، الألم، العنكبوت ينكمش
تحت جلدها، وتغلقت من الصمت المتوتر نغمة، موسيقى، كلمة واحدة، وتغادرها الرعدة واضطراب
النفض، وماعاد العرق الثلجى يسيل فى أخدود ظهرها الرقيق.. إنها ترفع أناملها وتطف الزهرة
البضاء، تسحقها على وجنتها، تشمم شذاها وريحها وتهب ذكرها لنظرتها، سجينة العشب والمسافة..
سجينة البحر والمدى.. نظرت النجمة الأخيرة. سكن الماء الذى خلفه نوان الثلج ما بين عنقها وصدرها،
وللحظة أحست أنها غادرت النهار إلى فجر مزروع بالبحر والنجوم وهى تلاحق ابتسامة العشب والذهب
فى عينيها.. لم تعد تخشى انسكاب نوب الثلج على وسادتها.. لم تعد تخشى أى شىء..



لاشئ يبدو علينا

هنا لا دموع ولا صوت، لا شئ يبدو علينا
 كأننا نواصلُ
 لكننا، فجأةً،
 ربما بعد عامٍ وعامينِ،
 أو ربما في غمارٍ من اللُهوِ
 أو في شرودٍ يباغتنا قربُ مراتنا
 حيث موسى الحلاقة في كفننا يتوقفُ
 في صفحة الخد،
 يابى الكاء المدوى الذي يجرح الوهمَ
 جرحاً طويلاً.

مجرد تماس



مجموعة كبيرة من الأولاد، جمعهم مباريات الكرة أحياناً، وقضاء الوقت في أحيان ثانية، والقيام بالرحلات في أحيان ثالثة، ومصاحبة الفتيات في سن المراهقة.

ولكن لم يبق بينهم غير وجوه شبه محدودة تجمدت ملامحها، وربما تماسست ظروفهم.. أو... أو تباعدت مع مرور الأيام.

- ١ -

عندما كان «ص» يخطو نحو الشباب منذ أكثر من خمسة وعشرين عاماً، بدأ ميله لأن يصبح ضابطاً بالجيش، حيث كان للضابط أهمية اجتماعية غير محدودة، فهو رمز الشباب، والفتوة، والجمال، كما أن جميع أبواب العمل لابد أن تنفتح أمام المرموقين من الضباط لما يحصلون من دراسات علمية متميزة... فتلك الحلة الصفراء بأزوارها اللامعة محط للأمال. والضابط مستقبلي مضمون ومفتوح على جميع المناصب، كما أن وجوده يمثل رمزاً للوطن بجلاله وتفرده. لذا فلقد عمل «ص» منذ البداية كي يعد نفسه للالتحاق بالكلية الحربية من حيث اللياقة والمظهر، والاهتمام بالرياضة، ومن ثم كان نجاحه في الشهادة الثانوية العامة هو الخطوة الأولى نحو عتبات ذلك العالم المبهر، الذي يضع صاحبه تحت جميع العيون.

وكان لـ «ص» ما أراد في الالتحاق بالكلية الحربية، وسرعان ما تخرج ضابطاً يعلق فوق كتفه نجمة ذهبية لامعة دائماً ما كان يتباهى بها مع زيه العسكري ذى الخطوط المستقيمة المحددة، كما أن دخله قد زاد بما كان يحصل عليه من مكافآت أبيه الميسور الحال، الذى كان ابنه حضرة الضابط، يشيع داخله الكثير من الغرور والاعتزاز، فضلاً عن راتبه الخاص. فحضرة الضابط هو الذى سيحقق للأب المستحيل فى المستقبل القريب والبعيد.

وربما الصدفه البحتة هى التى جعلت «ص» يقضى فترات خدمته بالإدارات المركزية، ويعيداً عن الأخطار، وهذا ما كان يشغل والده الذى كان يحس بالقلق الدائم على ابنه فى أجواء الحروب التى استمرت سنوات، على حين لم يكن الابن يخشى فى يوم أن يستدعى إلى ميادين القتال، بل إنه طلب ذلك مرات عديدة، وعندما نظر القادة فى طلبه، كانت المعارك قد أوشكت على الانتهاء ولذا فلقد مرت الحروب دون أن يصاب «ص» بأية إصابات.

استمر «ص» بعد انتهاء الحروب لعدة شهور وصل خلالها إلى رتبة لا بأس بها، ثم أحيل للتقاعد مع غيره من دفعته لوجود اتجاهات جديدة تعمل على تجديد شباب القوات المسلحة فالذين حاربوا. والذين أسروا، أو جرحوا لابد أن يتركوا مواقعهم للدماء الجديدة، حتى يظل أفراد الجيش شباباً فى سن العطاء. بعد سنوات قليلة.. كان إسم «ص» يتربع على مجموعة مكاتب وشركات «صلاحو» للتصدير والاستيراد والنقل، التى انتشرت أعمالها بين القاهرة والمدن المختلفة فى الوجه البحرى والوجه القبلى.... وكثيراً ما دعى إلى الندوات واللقاءات، والمؤتمرات، والبرامج الإذاعية والتلفزيونية، ليحكى عن نشاط مؤسساته ومكاتبه المختلفة، مساهماً فى تنمية الاقتصاد والمجتمع، بل كثيراً ما حضر اللقاءات العالمية كى يمثل بلده، ويرفع صوتها بين البلدان الأخرى المتقدمة، وبذلك أصبح «ص» نجماً من نجوم المجتمع والصحافة والإعلام.

- ٢ -

كان «ح» أكبر أبناء والده الموظف الذى رزق بعدة أولاد، قام بتعليمهم جميعاً مستفيداً من مجانية التعليم، التى فتحت الأفاق أمام الفقراء، وهو ما جعل «ح» يواصل تحركه بين مراحل التعليم بتفوق

ملحوظة: تميز به دوماً، مما رفع مجموعه بدرجة عالية في الثانوية العامة، وبدأ اختياره لنوع التعليم الذي يريجه واسعاً، فمن حقه أن ينتظم بالكلية التي يريدها.

ولما كان «ح» يقرأ أفكار أبيه، الذي كانت عيناه تنطقان برغباته، التي لم يصرح بها، فلقد تمنى من ابنه أن يلتحق ببلية وظيفة كي يساعده على إعالة أسرته، وهو ما أوصى به إبان حصوله على الإعدادية، إذ أشار عليه أن يلتحق بالتعليم الفني، لكي يقصر المسافة عليه، لكن تفوق «ح» ورغبته في استكمال مراحل تعليمه جعلت الأب يتقبل رغبة الابن على مضض؛ فكان يخشى من التعليم العالي لما وراءه من متطلبات مكلفة قد لا يستطيع أداؤها مثل الكتب، والملابس والمصروفات. لكل ذلك اختار «ح» الكلية الفنية العسكرية التي يتخرج منها الطالب بسرعة مع راتب معقول، وكان له ما أراد، فمجموعه الكبير بدرجة ملحوظة أعفاه من الوساطات وما شابهها وكان الفرق بين مجموعه وصاحب المجموع الذي يليه كبيراً، مما جعل الجميع يقدرونه طوال فترة الدراسة، التي أبدى فيها تفوقاً ملموساً، في المواد الخاصة بالميكانيكا والآلات الدقيقة والمعدات الحساسة، فتقدم على الكثيرين.

وعند تخرج «ح» سرعان ما التحق بالأعمال الفنية الميدانية الخاصة بالأسلحة وتجهيزات المراسلات، والأجهزة الحساسة الخاصة، التي استكمل تعليمه وتدريبه عليها، وبرز فيها. ونظراً لجهوده وتفانيه، فلقد تعرض للخطر عدة مرات، وأصيب بإصابة كادت تؤدي بحياته. وكانت المفاجأة هي الاستغناء عن الدفعة التي ينتمي إليها «ح» في الوقت الذي كانت فيه مهام أسرته ومسؤولياته قد انتهت، بتخرج أشقائه الصبيان، وتوزيع البنات بعد وفاة الأب والأم.

ومع الفراغ الكبير الذي أحاط به، واستغرق يومه كاملاً بين المقاهي، والحدائق، والطرقا يفكر في اللاشئ بدأ يتسرب إليه شعور طاغ بالملل والضجر الشديد، إذ لا عمل له، ولا أسرة.... فلقد نسي «ح» نفسه وسط هموم أسرته. وكان تجواله ليل نهار يقضى الوقت بلا شاغل، فلم يؤمل نفسه لأى عمل آخر غير عمله الفني الذي أحبه، فلقد درس ومارس ذلك العمل بين أجزاء شديدة الدقة في آلات معقدة، أدراك خصائصها المختلفة، ومثل تلك الآلات لا توجد إلا في أماكن محدودة.

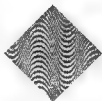
تحت وطأة الفراغ طرح عليه البعض فكرة السفر للخارج والعمل، ولكنه لم يعمل إليها، وطرح عليه آخرين فكرة العمل بالتدريس للمواد العلمية، لطلبة الثانوى لكنه لم يهر التدريس في يوم ما. وأشار عليه آخرون العمل بالشركات الأجنبية في أية وظيفة، لكنه لم يقتنع بهذا، وأثناء تجواله ذات يوم بأحد الأماكن

التي تتبع الأشياء القديمة والمستعملة، أعجبه ساعة ثبت فوقها تمثال صغير لفارس فوق حصانه، كان منظرهما جميلاً للغاية، لكن الساعة معطلة عن العمل، وعليها آثار الزمن والقدم. فكر في إقتنائها، لما تحصله من جمال خاص. اقترح على البائع فتحها للاطلاع على أجزائها الداخلية، وسرعان ما وافق البائع على ذلك، عندها قرر أن يطلع على دقائقها قبل أن يشتريها. نظر إلى جدرانها من الداخل، وتفحص تروسها، شعر أن بإمكانه إصلاح تلك الساعة الثمينة القديمة، وإرجاع عقارها إلى الدوران، ومن ثم فقد اشتراها بلا تردد.

وبعد أيام قليلة من العمل في أجزاء الساعة الداخلية أعادها للدوران، مع إرسال دقائقها المنتظمة، وكانت فرحته غامرة بذلك العمل. من يومها بدأ «ح» يزور بانتظام جميع الأماكن التي تباع فيها الأشياء القديمة بحثاً عن الساعات القديمة ذات الطرز النادرة، لكي يقتنيها، ويقوم بإصلاحها، وباستمرار، بل دائماً كان يجد ما يريده حتى جمع عدة ساعات ذات طرز مختلفة ونادرة قام بإصلاح البعض، واستمر يحاول مع الباقي، وكلما افتقد جزءاً ما داخل الساعة، حاول تصنيعه، وسرعان ما كان يعيد إليها دقائقها الرتيبة.

عندها كان «ح» أو الضابط «ح» المتقاعد يشعر بالغبطة الشديدة، التي تغنيه عن كل شيء في الدنيا. أحس أنه مثل بطل في مسرحية، أو بطل في رواية جميلة كلما أعاد عقارب الزمن للدوران في إحدى الساعات. فهو في مجارة دائمة مع الزمن، الذي توصله تلك العقارب الحساسة، التي سيطر عليها، وأعاد لها الحياة والحركة.

ونسي «ح» وسط هوايته الجديدة - أو عمله المستحدث الذي استغرق أوقاته - كل شيء، وأصبح تعامله مع الأجزاء الصدئة، والتروس القديمة، والأسلاك المستهلكة يمثل له أكبر انتصار، مع زيارته الدائمة للأسواق في القاهرة، والمدن المختلفة. فداوماً ما يتواجد كل يوم في سوق مختلفة بحثاً عن ساعة قديمة، أو جزء من ساعة قديمة، يقدم فيه للبائع أي ثمن يطلبه، حتى يدفع بين تروس مالدیه من ساعات حياة جديدة، حتى عرفه البائعون، وصاحبهم، واستمر يقضي معهم أياماً لكي يحصل على ما يمكن أن يقع بين أيديهم من ساعات وآلات قديمة، حتى أصبح لديه مجموعة كبيرة ونادرة من الساعات المصنوعة في بلاد مختلفة، بات يفكر بين أجزائها، وربما يتحدث إليها دون أن يمل، بعد أن ابتعد عنه كل الذين كانوا يحيطون به، وهم يمصصون شفاههم.



تحت جلد الخيبة

عندما يقرأ الرجل الذى لم يفهم أبداً كلماتي

(وقد كان أكثر من واحد)

سيرى غرفته المشوشة بين السطور

كأسه التى شربها حتى الثمالة

الزرجس الذى انحنى عليه

خيالاته التى امتطى صهونها

وفمه الذى سحب المرأة بفروسه الجامعة

ساحقاً خلاياها فى صحرائه المجيدة

سيرى حبر الدمعة فى الكلمات

تأمل الرأس للقاتل

ويكتشف أن جريمته لم تكن متقنة

لم ترقد الجثة فى القبر
لم يذهب الدم إلى حمى الرغبات المنطفئة
لم تأكل الروح وجبتها المسممة
كان البحر يجلس فيها متاهياً
كانت الرياح تحنو على الموج
كان قمرها مستيقظاً
وشمسها تخبئ تحت جلد الخيبة
لتشرق على وجهها من جديد

لا بد للبلورة أن تقبع فى الجحيم كى تُضئ
لا تكتمل ولادة اللؤلؤة إلا فى محارة
ذهبت إلى أعماق المحيط.

الاكتواء نار الحكمة المقدسة
كان لابد من النوم بين أحضان التفاهة
كى تستبد بالمرأة كل تلك الرغبة
فى ركلك ركلة واحدة وقوية
من قلبها المضطرب.

كان لابد من الحرب كى يأتى السلام .

في الصباح...



حينما بزغ القمر في الصباح.. تجاهل الجميع رؤيته اصطنعوا لامبالاة طفولية حتى يدعوا اليوم يمر في هدوء، حتى تبقى الحال على ما هي عليه، حتى لا تحطم صفو رثابتهم المعتادة إحدى علامات اليوم المشهود..

في منتصف النهار، تأكد الأمر؛ فرح عباد القمر وأحسوا بنشوة لاتنتهي.. الفتيات أدركن امتداد الحلم والشعاع الغضبي.. وصوت الكروان والفتيان على حدود المدينة يحتسون الخمر مع سجانهم الملقوفة دون انزعاج لاقتراب موعد الفجر.. وكان كهنة القمر قد بداوا في قداسهم احتفالاً بانتصار القمر... عباد الشمس ايقنوا أنها قد سلّمت، كفر بها البعض، والبعض الآخر استمر يمارس طقوسه سرّاً أملاً في شروق يوم جديد.

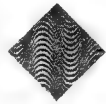
في موعد غروب الشمس، لم يغرب القمر، ظل ثابتاً في نفس محله وقت الشروق، متحدياً الجميع، متفانلاً بمكانه لن يتزحزح عنه. في هذا الوقت تجمع الأطفال على ضفاف النهر، انتظروا كعادتهم مشهد طفو قرص الشمس في الماء حتى يختفي؛ إلا أنهم لم يجدوا سوى سلاسل فضية وجبات من ماس جعلتهم لا يدركون حتى موقع امتداد النهر. ويداً لهم القمر جامداً لأول مرة، ومحيت معالم وجهه الباسم التي كانوا يرونها كل ليلة قبيل نومهم.

فى المساء، ومع اقتراب موعد منتصف الليل، انتظر الصبية نجومهم الثلاثة تتجمع حول القمر لتزيده زينة ونقاء، ولكن فى تلك المرة لم تظهر النجوم وظل القمر وحيداً.. خشيت النجوم إن أمنت للقمر كما فعلت الشمس وأعطت له تصريحاً بدخول حياتها، أن يخونها ويتخلص منها حتى يتنصر لعباده.

فى هذا الوقت تناثرت شائعة بأن القمر قد سقط على وجهه عبدة وأن الرب الجديد ضعيف القلب سريع التأثر من الوحدة، وإشاع آخرون بأنها حتماً نجمة وليدة لم تعرف الخوف بعد، قد تجاسرت وألقت بنفسها مقتحمة عرش القمر، مع اقتراب موعد الفجر، كان الجميع قد خلدوا إلى فراشهم حتى كهنة القمر لم يبق سوى فتيات القمر على أمل أخير فى سماع صوت الكروان، يغنى أنشودة القمر.

فى صباح اليوم التالى، الذى أسموه صباحاً فقط بحكم العادة ويحكم ضرورة أن تكون هناك بداية ونهاية، انطلق الجميع الأيا ومن جديد إلى أعمالهم وأماكنهم المعتادة، ظل القمر صامداً ولكنهم لم يعيروهم أكثر من نظرة تاكيد بأنه مازال هناك، نظرة سريعة لا إرادية على محطة الترام.. فى أثناء أداء التحيّة الوطنية فى فناء المدرسة.. فى منتصف قبة باهتة عند حدود المدينة..





أنشودة الدم والسنا

أجىء...
ومن ورائى الصمت..
مُظلمة شعاب الصمت من حوائى
أمن أسف تشب أوارها الأناء فى الحائنا؟
والنيل أمد..
تمد شجونها فى الظلمة الأولى..
وأسماء مضمخة برائحة البداية..
أه يا عطر البداية !
أن يَفُوح من الدُموع إلى الضُفَاف..
ومن رحيل الماء مثل يدٍ..

* شاعر من موريتانيا

تُعدُّ من الجنوب إلى الشمال..
نراعه.. وندى أصابعه التي..
اعتنقت نواصى الموج..
من يغمُ الجنوب ..
إلى رياح البحر في برد الشمال..
كانما شعلُ قَرْيَحِ اللَّيْلِ عن أغوارنا..
أنْ سَتَعِيذُ صدى مواسِمِهِ الفريقة في الظلال..
وفي ابتهاجِ الزَّدْع..
يا شَغْفًا يشدُّ الماءُ بالصَّكْمَالِ..
أنْ يَنْشَقَّ وَجْهَ الطينِ عَنْ أَحْلَامِنَا..
من لحظةٍ عَسَلِيَّةٍ الشَّفَتَيْنِ..
من صَحْوِ الضياءِ..
إذا تَرَنَّجَ في سِرِيرِ الماءِ..
كيف يسيلُ صمْتُ الْقَلْبِ مُنْكَسِرًا..
ومن أَلْقَرِ يسيلُ على أديم الماءِ..
تلك عرائسُ الأنداءِ والأضواءِ..
كم سترتُلُ الذكري مَوَاجِئَهَا !
إذا انفتحتْ شُقُوقُ الطينِ....

والأقدامُ تنتظرُ المَواسِمَ..
وفى تَعَجُنُ يَوْمَهَا فى الطَّيْنِ..
أو تتعلّقُ الأنظارُ بالأنواءِ..
كم أَمَلٍ تُرِيَّتُهُ زوايا البيتِ..
والأبوابُ والجدرانُ من حَجَرٍ إلى حَجَرٍ..

أجىءُ..!

وفى يَدَيَّ صَبَابَةٌ ثَمَلَتْ..
بمن كتبوا الزمانَ على عتيقِ الطَّيْنِ فى الألواحِ..
أو رَسَمُوهُ فى وَجَنَاتِ هَذَا الصُّخْرِ..
وانقادتْ لأيديهم عواصى الريحِ فى أُمَاسِهَا..
من حَيَّسُوا أَمَمًا جُمُوحَ السَّيْلِ
فانطرحَتْ عراندُ مَوجِهِ نَظْلًا..
لن ركبوا

ومن حلبوا

أجىءُ..

وفى الضُّلُوعِ عواصِفُ..
وجوى وَقَلْبُ مُتَخَنُ اللَّحْظَاتِ..

كان القلبُ ممثلاً بذاك النُّجم..

وانزاحتْ غَيُومُ الرُّوحِ عن أبراجها..

يا يَوْمَ أَنْ فَتَحَتْ لَنَا أَبْوَابَهَا..

أَبْدَتْ مداخلها جُفُوءاً باردَ اللَّمَحَاتِ..

واحترشَتْ وسائسنا..

وفاض الحسُّ من موج الظُّنون..

وإذ يَلُوحُ الخَفَقُ من أعلامها..

أَفُقُ تَلَفُّعٍ في غلائله المهيبةِ من نسيجِ الوقتِ..

واسوَدَّتْ حجارةُ تِلْكَمُ الجُدُرَانِ..

كم مرَّتْ على لمحاتها اللُّمَسَاتُ..

واختفتْ إلى أبوابها الرايات..

مرَّتْ هاهنا..

كل الحوافر والسلاسل.. والخطى.. مرَّتْ هنا..

لله!

أى عشيقةٍ هامتْ على جَنَابَتِها الأَمْوَاءُ!

كم أهواك!

أى عشيقةٍ سَكَنَتْ حَنِينَ دُمى!

لك ارتعشتْ خَوَابِي السَّرِّ..

واختلجت بكِ الأصداءُ ملءَ لواعجى..
للهِ كيف يشعُ هذا القلبُ من وجدٍ إلى مراكٍ أو نكرٍ !
هل مازال فى جَفَنَيْكَ بعضُ الدمعِ ؟..
أم مازال فى شَفَتَيْكَ بعضُ الهمسِ
عن أسفِ القرونِ..
وعن أنينِ الصبرِ فى ظلمِ الضلوعِ..
وعن جوى غَصَصِ الفجيعَةِ فى بَخائلنا..
وَمَنْ رَوَى الدماءَ ترابها..
الفاك - أنت - سبيكةُ الأنوارِ - والظلماتِ..
يا وهجاً يُلَوِّحُ فى ظلامِ سريرتى
الوانه فى الوشَى من قُرْحِيهِ الألوانِ..
أَوْشِحَهُ مُفَصَّلَةً من الظلماتِ والأضواءِ..
فوقِ أدِيمِ هذا اللَّيْلِ من مَرَاكِ..
يا أنشودةَ الدَّمِ والسَنَا !!
فَسَلِّ الشُّوَارِعَ وَهَيَّ صَادِرَةً وَوَارِدَةً..
عن الأحلامِ هل تصلِ المَدَى ؟!
والنائمين على فراشِ اللَّيْلِ فى الطرقاتِ..
ما المُ الطريقِ ؟

وعن أزيز يَنْبُضُ الأوتارَ فى أوجاسِنَا ..

هل تهدأ الأوتارُ فى أوجاسِنَا ؟

هذا النهارُ ..

نهارُكَ الموارُ ..

كم جهد وكم عَرَقْر !

كئنْ به على أعصابِنَا الأجراسَ قائمَةً ..

وفى الطرقاتِ من أَرَجِ الطعام ..

ومن ظلالِ الجوعِ فى الطرقاتِ فى بَرْدِ المساءِ ..

أحبُّ وجهَكَ فى المساءِ ..

وفى المناراتِ الطوالعِ من زفيرِ الأرضِ فى أَلْقِ السماءِ ..

وفى الميادينِ الكليلةِ ..

فى تَمُوجِهَا يَزِنُ الطُرفُ فاللحظاتُ مانجةً ..

وفى الأهرامِ تَرَقُّلُ فى حريرِ الوقتِ ..

صاعدةً على الأحقابِ من غَسَقِ الزمانِ ..

وفى الظهيرةِ جهديما المَشْرِدِ ..

إذ تتغلَّفُ النُزَعَاتُ من حَلَكِ الوُجُومِ من الزحامِ ..

وفى الصباحِ ..

وانتِ تَتَقَضِينَ من تَعَبٍ إلى تَعَبٍ ..

وفى الاسكندرية ..
حيثُ كان الليل احلى..
لم يكن ليلى طويلا حينما ..
يستقبلُ الاضواءُ ليلى من مباسمها ..
ومن لُغسِ الشفاءِ فتَحَنُّ من حُلْمى مَعَالِفِه ..
كانُ يدُ ترشُ على جوانحننا رذاذَ المسكِ مِنْ اُردَانِها..
من صَفْوَةِ اللُّمَسَاتِ ..
لؤلؤة المياهِ..
إذا تراخى الليلُ فى اُوصالِها ..
كادت تذكرنى هنا الأقباءُ ..
من تلكَ الأصائلِ هزّةُ النشواتِ فى أفنانِها ..
والقَلْبُ يَحْقِيقُ فى ظلالِ البيتِ فى بَلَدِي ..
ومُشْرِعَةٌ فجاجُ الأفقِ وَالْآنَاءِ ..
مُشْرِعَةٌ إلى قَلْبِي ..
احبُّ رواسقَ الالحاظِ ..
والكفُّ التى فيها تَمَلَّيْتُ احمرارَ الشاى والحناءَ مَلْتَمِعِينَ..
أى غُضَاضَةٍ نَسَجَتْ ملامحَ وَجْهِكَ الرُّمْلَى يا وَطَنَى !!
ويا نفحَ الشواطىءِ ..

حينما تتراقصُ الأسماكُ فى الأمواج ..

طلبتَ منظرًا !

وزَهَتْ مَلَامِسُهَا ..

وتَقَلَّتْ مِنْ يَدَيَّ ..

كأنما حُلْمٌ على الأطباقِ ! ..

وانْتَظَرُ حينَ تمتدُّ الظلالُ ! ..

من الغَمَامِ على الشواطىءِ من رحيقِ الظلِّ ! ..

هل راقَتِ مناظرُها ؟!

من الأمواجِ فَضْنَهَا ..

ويُلَوِّدُ الغمامِ ..

تُصَفِّقُ اللحظاتِ زُرْقَتَهَا ..

ومن وَمَضِ البروقِ على مشارفِ أفقِها ..

وأرى اهتزازَ الغُصْنِ فى نفثِ الجنُوبِ ..

ومن حفيفِ الصمْتِ فى الظلِّماءِ ..

والأناءِ مُترَعَةً ...

ومن سَهَرِ الكؤوسِ ..

فيا رنينِ الكأسِ !

مُتَبَجِّسًا من الظلِّماءِ من غَوْرِ السُّكُوتِ ..

أكادُ أسمعُ خَفَقَ أقدامي هناك ..

من الرصيف إلى الرصيف ..

أكادُ أسمعُها ..

وقرَعَ النُّعْلَ عائدةً على العتباتِ ..

لم تزل الخطى مما تحنُّ إلى الحصى ..

وإلى ضبابِ الليل .. لم تزل الخطى ..

من لمسة اليد فوق هذا الصدرِ حانيةً ..

أحب يدا بملمسها جراحَ الصدرِ من ولَّه ..

أكفكفُ من خدودِ الدمعِ ..

ما هذا الذي يرنو إليه الدمعُ ؟

من تلك النوافذِ ..

حين تُشرِّقُ في دواخلنا ..

فتفتتح الأسى ..

حتى متى ؟ ..

سيظلُّ يبتدرُّ الفجأحَ حينئُها المنثورُ في قلبي !

أنغام الموت فى مجرى العيون

ويتوازيها فى بنائها القصصى المجازى والواقعى، العبنى والوهمى، الحقيقى والمتخيل، الجزئى والكلئى، النسبى والمطلق، ليقدم معطى حياة صاخبة، لاهية مساوية مليئة بالصخب والغف لكل ذلك ومن واقع تحليلنا لهذه القصص، نجد انطبعا أوليا، أن تعبير سميد الكراوى القصصى يضع على عاتقه مهمة إعلاء شأن الكيان الإنسانى فى مواجهة كل ضروب الانسلاخ، إنها فى النهاية قصص تدعونا إلى الصيرورة أكثر مما تدعونا إلى الفهم

ويتبدى الموت بكل ظلاله وتعدد مستوياته فى معظم قصص المجموعة محورا أساسيا، إن كلاً من قصص (العار) و (الرجى) و (الخوف القديم)

إن إبداع - سميد الكفراوى فى مجموعاته السابقة
١- مدينة الموت الجميل.

٢- ستر العورة

٣- مدبرة المنتهى.

٤- بيت العابرين، تشكل خطابا قصصيا تتحدد وتتكون مضمائنه برؤاه وتشكيلاته من عبق حياة القرية المصرية فى حضورها المساوى العنيف ويعدها التاريخى الحضارى التراكم، وتلتقط ببصيرة واعية، نماذج إنسانية شديدة الالتحام والخصوصية بالأرض والطين والنيل والزرع والحيوان والطير تلحنها عبثة نورات الحياة الأبدية، حيث الميلاد والموت، اليراعة والفسد والذالة، للشجاعة والجبن، والحلم والواقع،

يؤكد القصاص المبدع (سميد الكفراوى) فى مجموعته القصصية الأخيرة (مجرى العيون) امتلاكه قدرات الإحكام الشكلى والبنائى للأسلوب، وإن قدرا عديدا من قصص هذه المجموعة، يلتقط برهافة ورشاقة من عالم القرية المحيط به فقد أدرك بتلقائية واعية مرهفة أن كاتب القصة القصيرة لا يبنى علما بل يشق طريقا، لا يرفع هرماء، بل يصنع مسلة، لا ينقلنا إلى جوه بمنآت التفاصيل التى تحيط بالمشكلة، بل يقننا بالمشكلة نفسها، لهذا كانت القصة القصيرة شبيهة بالشعر، فهى ليست صنعة تفكير ولا صنعة هندسة بل ولا صنعة خيال بقدر ما هى صنعة حساسية.

و (عزاء) و (مجرى العين) و (الشريير والجيل) و (نظرة عين).. كل هذه القصص تجليات للموت تعترف بمهارة لحننا رئيسيا له تنويعاته وأنغامه المتصاعدة، وتعلينا مكونات رؤية ذات شمولى حتى يتجاوز نسق المكنات الإنسانية المحددة بالضرورة، وهى تنحت صورها المجازية المعتمة من سطوة المجهول والمقدّر والمكتوب ويسرى فيها نغم سرى من السيفرية

تُؤسّد قصة (العار) الانتقام والثر الدامى للشرف فى عمق تقاليد الريف ببدائته وبدائيته، غير أنها تقدم فى بناء تشكلى واسلوبية تعبيرية تستعير الصورة المكثفة واللغة المثقاة بحكمة التامل لمساة البشر (الشمسون بتلافيعهم، يحملون هاماتهم المديدة، مرتدين أصفاهم السابغة، ويخرجون من الدار المسورة بالحجر، وشجر السنت، ونباح الكلاب) أين يتوجهون؟

وتأتى الإجابة... فى هذا الهمس المتردد بلغة اللقد (كانهم يسعون ناحية للمصائر المسجلة فى الكتاب المعلوم، يدركون براقتهم (الستلية) أن عليهم هناك أسرار الغيب، والنفاذ إلى ما سيكون على نحو يفوق الاحتمال) .

ويتم حصار بيت الضحية، ويحكم الرجال حصاره، ويغف صاحب الثار يبيد (كان قد برك على ركبتيه وقد

دفس كفه بين فخذي الفتى شادا غصوه، وكمن يحمده بمنجل حصده العضو من دابره فتفجر الدم من الثقب الذى أحدثه السكين).

هذا الوصف البصرى لطقوس الانتقام البشع يتجاوز مألوف الحدث المقدم إلى المعنى الأشمل للرجولة، بدلالته الحيوانية التى مازالت تحكم سلوكيات البشر فى القرية المصرية، ويُفنى الكاتب جو الحدث الرئيسى باستدعاء مفردات مطول الأسماء وتخطيط القتال فى الجذور القديمة، واصطدامه بقوانين الساقية، ومخبب الصور فى رأسه المصنوع من زوجته المعلقة.

ويبدأ الكاتب قصة (عزاء) بهذا الحضور الثقيل بالأسى واللوعة لفكرة الموت، حيث يعايش الإنسان شعوب النهاية التى يستشعرها فى أواخر أيامه، خاصة حين (يقف أمام شواهد المدافن فسارنا توارىخ الراحطين، وعيوبتهم الذليلة أمام الموت، يجلس، تحت ظل المستكسة، ويسمع العميان)، أن يعال هذه القصة (كان يحسن، وهو فى الثمانين من العمر أن الحياة طالت، وأن وحدته أبدية يواجه فيها برد الشتاء، وحر الصيف، يبدن رهيف، نحيل وخطو يتعثر فى حجارة السكك)، ولكنه مع ذلك (كان يؤمن بأن الموت حالة

انتقال من دار الفناء إلى دار البقاء، حيث تلتقى الروح ببارئها، ولم يكن يشعر بالألم، إن ما يضره هو أن يموت وحده، فتقلن رمتة عن جسده، ينهزم عنما يتخيل أن الناس بعد موته قد وجدوه متعنا فى سريه، يضررون كفا بكف (لا حول ولا قوة إلا بالله.. مات من أيام، ورائحته تتركم الأنوف) هذا الانتظار المرعب للموت، لا يخفف سلطوته إلا سؤال جارته (الست جليلة) عنه كل صباح لتتأكد من استمراره فى الحياة، وحتى هذا النظم من الاطمئنان يفقده ويصبح وحيدا فى العراء فلا مفر أمام الإنسان من فوهة العدم.

ويتجسد وجه الموت الدامى فى قصة (نظرة عين) ويتم اغتيال حياة (ابوإحمد) بعد أن أدى الصلاة وتناول عشاءه فى سكن (أدرك للحظة كأنه يعرف صاحب العينين، شفق من عمق بئر غائرة شهقة جعلت المرأة تاتى مرتاعة مثل حيوان يتخبط شهقة أخرى محملة بخوف الغريزة، خرف المفطرة.. فرع اللثم وفر من الجرن إلى الجسر يسابق الريح، من غير أن يضغط الزناد، صرخت «ثيفة» صرخة من بين التراب والدم. ومن قلب قلب خولها تجاوزت فى صميم الليل، وانحنت العجوز تقالب بدن زوجها الميت). بهذا الأداء السردي والمحكم يقدم الكاتب قصة قصيرة موحية تكلف قهر الموت ولا معقوليته،

ولهذا الاهتمام (المباشر) المؤلف الذي يستطيع القصاص أن يوجه نحو آتفه صورة من صور الشقاء البشري فيصنع منه آنذاك وثيقة لا أثرا أدبيا.

ونصل في النهاية إلى لحن القرار في هذه السيمفونية العنيفة الصاخبة اللسان الهادرة الإيقاع عن الموت والعدم وظلال الغناء ووحشته، حيث يلون الفكر كل الأحاسيس الإنسانية ويجبرنا على تأمل معنى صمت الوجود وجهامته. نصل إلى القصة / القصيدة (مجرى العيون)، وهي قصة تحملنا على الشعور بشيء من العذوبة الفائقة، ويأن في الحياة الإنسانية سرًا مخيفًا، وأننا نستشف من خلال لحظة الوجود التافهة معناه الرمزي في بعض الأحيان.

كان بانغ الورد (رحمة الخميس) الذي يقف تحت (البوتسيانا) التي تزهر في الربيع زهرات حمراء، والتي لها غل يفي، تحته البشر، كان يرتدى ثوبًا من الكتان.. يعمم شعره الطويل بشمال أبيض. كان يقف في الشوارع الذي

ينتهي بالسواقي الأربع عند النهر؛ خلفه السور الحجري العالي، الذي كان فيماضى مجرى الماء، أمامه أقفاص من جريد رصت عليها حزم من ورود بيضاء، وحمراء وصفراء تحية لمن ماتوا ورجلوا قبل الألوان.. ورد.. ورد للميتين.. ويضيع النداء عبثًا.. فلا أحد يأتي (تتقاطر سيارات من كل نوع.. تأخذ أنفاسها لاهثة في إشارة المرور ثم سرعان ما تتحفز وتطلق لا يشد انتباهها الورد ولا رائحة تراب الميتين وكأنهم نسوا موتهم.. هؤلاء الذين كانوا في الأيام الخوالي يضعون الورد زينة على جبهة المقبرة).

أمام هذا التجاهل والانصراف عن الموتى وشراء الورد وتجنب الأحياء لسلطة الموت، لا يجد بانغ الورد إلا حمل وروده مختارًا إلى مقابر الفقراء من أهل السكك الخرومين، منكسرى القلوب في دنياهم، الذين يعرفهم بلسماتهم، هؤلاء الذين رجلوا قبل الألوان، ليضع فوق كل قبر من قبورهم زهرة واحدة مربية بدمع العين.

هذه الحساسية الفائقة في بنية القصة ودلالاتها تقدم الحقيقة السافرة عن البشر والموت، وتؤكد امتزاج العذوبة والألم على الرغم.

ويظل مجرى العيون رمزًا لاستمرار هدير الحياة وقهر العدم والغناء، وحين تغلق الدورة القصصية بعد أن تنسج لحظة حياة عشرات من الأفراد في نهاية مصائرهم، فإن اللحظة السردية الوضعية للقص تترك البشر مسحوقين، مفزعين، ميتين لقد عاشوا، أما الحياة فتتابع مجراها، غزيرة قاسية تجلب أفرادًا آخرين لتسحقهم، وهؤلاء الأفراد في سعيهم الحيوات البشرية نفسها، يتوكلون للآخرين خلال بعض عشرات من السنين بصماتهم الفردية.

هذه قراءة في مجموعة (مجرى العيون) تعطينا اليقين أن النص القصصي عند - سعيد الكفراوي، ينمو عضوياً من الذاكرة الشخصية، وإن كان قد كتب فهو يكتبه لكي يكشف ذاته بالدرجة الأولى، من خلال حرقه المصير الإنساني.



أغنية (من غير ليه) دراسة في التحليل الموسيقي والتوزيع

وكلمة التحليل تعني معرفة المقامات المكون منها اللحن، ثم الانتقال من مقام إلى آخر، ثم معرفة كل جملة موسيقية وتكوينها من عبارات، وكيف قام المؤلف والملحن الموسيقى بصياغتها اللحنية وما هو الجديد في هذه الصياغة.

وأغنية (من غير ليه) مقسمة إلى تسعة أجزاء، كل جزء منها له مقاماته وانتقالاته من مقام إلى آخر فضلاً عن مقدماته الموسيقية؛ وما دامت أجزاءها قد تعددت فنستطيع أن نسميها (كانتاتات Cantatas) غنائية، وذلك حسب التصنيف الموسيقي العالمي في التأليف الغنائي.



نقدم هنا التحليل والتوزيع الموسيقي للأغنية - (Musical Analysis and Participation) التحليل كلمة موجزة عن التوزيع فهو يشمل التوزيع الآلي والأوركسترا، وهو وضع كل آلة بما يناسب مكانها في الأداء اللحني، ثم التوزيع الأوركسترا وهو إضافة لحن أو الحان إلى اللحن الأصلي، وذلك من خلال عدة طرق منها طريقة الكونتر بوينت أو الهارموني أو التنويع أو المحاكاة أو الاتباع أو الفوج. وهذه جميعاً أفانين التوزيع الأوركسترا.

في الذكرى الثالثة لولادة الموسيقار محمد عبد الوهاب

وعند تحليل هذه الأغنية نجد في البداية أن آلات الكمان قد دخلت بعبارة موسيقية رفيقة بدون إيقاع (Senza Tempo) فى لحن وشاب يجاوبه لحن أضر (Antiphonal Melody) موزع بالطريقة الكونترا بونطية (Counterpoint Style) وتختتم العبارة بجملة أخرى من آلة الشيللو، وهذا يعد فى تركيب الألحان بمثابة المقدمة أو الاستهلال الأول (Overture) ثم يتبعه لحن شجى النغمات فى مقام (صول صغير)، ومنطوقنا العربى نهاوند على اليكاه (فرحفا)، وهذا المقام يعبر تعبيراً عميقاً عن الأداء المصرى. ويخل اللحن يتتابع فى عبارات متوالية حتى يصل إلى درجة الاستقرار على أساس اللحن: وهو ما يدعو المستمع إلى الشعور بالراحة عند الاستقرار اللحني: ثم يبدأ دخول اللحن الثانى وهو لحن نشط يتوالت ويتقافز مع دخول الإيقاع إليه (Con Tempo) معبراً عن فرحة وأمل قريبين: ثم تدخل آلة القانون فى أداء منفرد، مفردة بلحن جذاب للحظات تتجاوب معه آلات الكمان فى لحن تجاوبى (Antiphonal Melody) موزع بالطريقة الكونترا بونطية Counter-point Style كخلفية موسيقية

(Back Ground) ثم يبدأ اللحن فى الاستقرار مع بطة الحركة الإيقاعية تمهيداً للغناء، ويبدأ الغناء.

جايين الدنيا ما نعرف ليه؟

ولا رايحين فين ولا عايزين إيه؟

ويبدأ الغناء فى مقام (صول صغير) فى درجة القرار. ومنطوقنا العربى (مقام فرحفا) وما فى هذا المقام من تعبيرات الحزن والأسى والشجن واللوعة، بالإضافة إلى تعبيرات خاصة بمطربنا الكبير فى هذا المقام.

مشاوير مرسومة لخطاينا

نمشيها فى غربة لياليها

انتقال مرورى (Passing) إلى مقام الصبا بما فيه من حزن والم حيث تهزنا قمة الأداء التعبيرى فى التباين بين الفرح والحزن (Contrast) وأحنا ولا عارفين ليه؟ ليه؟ ليه؟

تسائل باستفهام استنكارى بلحن يجسد الكلمات معبراً عن من أين؟ وإلى أين؟ ثم تسرد آلات الأوركسترا لتؤكد حق التساؤل: لماذا جئنا؟ وكيف؟ ولم؟ ثم يستأنف الغناء:

وزى ما جينا جينا

ومش بايدينا جينا

تسائل واستفهام عن مجيئنا! ثم استسلام للواقع، فقد جئنا بدون إرادة، وكل هذا تعبير عنه الألحان تعبيراً صادقاً كما يعبر عنه موسيقار الأجيال بغناء ذى نبرة صادقة متواترة مع نبرة الإحساس التى تصحبها تهاويم موسيقية مجسدة لكل هذه المعانى: -

زى ما رمشك خد لياليه

وحكم وأمر فيها وفيه

ولقيت بيتى بعد الغربة

فى قلبك ده وعيونك ديه

ولقيت روجى فى احضان قلبك

باحلم وأصحب وأعيش على حبك

هنا يتجه الشاعر من السؤال الميتافيزيقى العام (جايين الدنيا ما نعرف ليه) إلى التعبير العاطفى الخاص (زى ما رمشك خد لياليه) وكأنها ضربة قدر واحدة تدفعنا إلى العشق كما دفعت بنا إلى الوجود! وفى لحن (زى ما رمشك خد لياليه) ينتقل موسيقارنا الكبير إلى مقام (سوزل ارا) فى الصور على درجة (اليكاه) فى غناء ذى دلالة وتدل. ثم تأتى شطرة (ولقيت روجى فى احضان قلبك) وفيها

انتقال رائع إلى مقام (الراست) المصور على درجة (اليكاه) وذلك بلحمة حانية على درجة (تيك حجاز). أما الغناء فيظل متسماً بالعاطفة الجياشة حتى ينتهي إلى (عارف ليه) مختتماً هذا الجزء من الأغنية.

وفي الجزء الثالث نجد انتقالاً لحنياً إلى مقام آخر ظهرت فيه براعة التسجيل بالإمكانات الحديثة مما جعل اللحن يسرع إيقاعياً بتغير سرعة التسجيل، وهذه البراعة تعود أولاً إلى خالق اللحن ثم إلى مخرجه ثم إلى مهندس التسجيل والمونتاج. وقد كان لهذا التسريع الفضل في إبراز المعاني اللحنية في الجملة الموسيقية وأدائها، وهذا من الممكن أن نعبر عنه بما يعرف في التوزيع والكتابة الأوركسترالية بلغتين التصفير (Diminution) وهو عزف اللحن بنوتات أقصر زمناً، والمعجب أن هذه الجزئية المؤداة بالتسريع متماثلة مع السرعة العادية التي قبلها والتي يبعدها. ثم يغنى موسيقارنا الكبير:

يا ليلى زمانى زمانى فى بحر
عينيك ونسانى
وقاللى انسانى

حتى يصل إلى - نينيتى غنوة لا تنهيدة لا لا شيء ثانى!! وفى (نينيتى غنوة) يتوقف عند كلمة (لا) ثم (تنهيدة لا) حيث يتوقف أيضاً. وفى هذا التوقف يشعر المستمع أن هناك شيئاً أهم من هذا كله هو (نينيتى حيك)، ثم يتصاعد بالغناء فى نغمات أعلى ثم أعلى... حتى يصل إلى كلمة (ولا أوصاف) وقد وصل بها إلى درجة (الأوج)، والأوج فى اللغة هو السمو والارتفاع) أما فى الموسيقى فهو جواب نفمة (العراق)، وللتوقع أن تكون القفلة من مقام راحة الأرواح أو مقام العراق، ولكن ببراعة فى اللحن وفى الغناء يهبط ويهبط ويستقر على درجة اليكاه فى قفلة رائعة بمقام الراسم المصور. وهذا إعجاز فى الغناء وفى التحكم الأدائى، ولا يؤذي إلا المغنى الوائق المتكهن.

ثم يتغير اللحن والإيقاع إلى الإيقاع الثلاثى بإداء اللحن من جميع آلات الأوركسترا، ثم تدخل آلة الناي لتزجى الحاناً صوفية تتوافق مع اللحن الجديد، ثم يغنى موسيقارنا الكبير: واحلم لو غمضت عينيه

والغناء المتقطع (Staccato) هنا لون جديد فى الأداء خاصة عند الوقوف على (ياحلم) ثم على (لو) إنه أداء لا يستطيعه إلا القادر فقط، وإلا أستاذ الغناء بالأمس البعيد. والامس القريب، واليوم، والغد، وكذلك التوقف عند كلمات عيون، خدود، شفائيفه ثم يغنى غناء مستمراً (Legato) عند مقطع (بتطير بيه فوق لياليه) للتعبير عن التحليق فى أجواء من الحب والخيال. ونجد هنا مدى التباين (Contrast) بين الأداء المتصل والأداء المتقطع.

ونصل إلى الجزء الذى يغنى فيه: (لما باشوفك القاك احلى واحلى من الاحلام كل الاحلام) وهنا يتغير الإيقاع إلى الإيقاع الثنائى ثم يتوقف عند (لما باشوفك) حيث الأداء ينكسرنا بمواويل موسيقارنا الخالدة: (فى البحر لم فلكم) و (كل اللي حب انتصف) - والتي ما زالت تستل مدرسة لغناء الموال إذ لم يأت أحد قبله ولا بعده بجديد فى هذا الضرب من الغناء. ثم يتغير الإيقاع مرة أخرى إلى الزمن الرباعى - أو اصطلاحاً -

الوحدة الكبيرة، عند غناء (ودا ليه ياتري) ثم يغني بأداء حر (Ad Libitum) في باقى هذا الجزء حتى يختم بالقلة (زى ما جينا).

ثم ينتقل إلى جزء آخر بإيقاع سريع نشط في الميزان الثنائي مع تجسيد الإيقاع لآلات الكمان والشيللو في أداء سريع على القرار اللحنى.

ثم تشرق شمس اللحن الجديد كما تشرق الشمس من وراء الغيوم بعد طول غياب، وتؤديه مجموعة الكمان، ثم يجاوبها لحن آخر من آلة الناي، ثم تتكشف الأضواء عن بزوغ لحن جديد من مقام (الهزام) وهنا يبدو نكاه اللحن القادر على امتلاك ناصية الألمان بيده، فهو لا يظهر اللحن بل يحيطه بجو من الغموض والإبهام فى سياق لحنى بعيد عن المقام الأصلي، والمستمع يترقب ويتأمل وينتظر حتى يُفاجأ باللحن الجديد بالرغم مما سبقه من تهاويم أخرى لا تبين هذا اللحن: وهذه طريقة الموسيقار عبيد الوهاب المتلى فى الحانه. ثم يبدأ اللحن الثانى المسهد للغناء من آلة الناي المنفرد (Solo) تسانده آلات الإيقاع

مع باقى الآلات فى لحن واحد مستمر بما يسمى (Basso Solo) ثم يغنى:

حبيبى أه يا حبيبى

كل ما فيك يا حبيبى حبيبى ونجد هنا أن اللازمة الموسيقية التى تؤدى بالآلة العود المنفرد (Solo) تؤدى بما يسمى اصطلاحا الانزلاق (Glissando)، مع إظهار درجة الرنين الصوتى (Resonance) وهو لون جديد من الأداء لم يسمق تقديمه فى الألحان العربية، ثم يستمر فى هذا الجزء حتى ينتهى بكلمة (بالحب مهما اتهمى برضه مبتلى)، ثم ينتقل إلى لحن استقرارى على درجة لحنية واحدة (Basso Stunato) يتبعه لحن من آلات الكمان بأداء التقطع (Staccato) تمهيدا للحن والغناء الجديدين:

خايف طيور الحب تهجر عشها وترحل بعيد

يغنى موسيقارنا الكبير هذه الكلمات بلحن يبدو فيه الشعور بالخوف والهجر والرحيل بعيدا بعيدا حتى يصل إلى الجزء الأتى (خايف لبركه يجيتا ياخذنا من ليايلينا) وهنا انتقال إلى مقام البياتى الأصلى. ثم يغنى:

سكة عذاب داب فيها احباب كثير قبيلينا

وهنا انتقال إلى مقام الصبا وهو فى موضعه اللائق من حيث التعبير عن الكلمات بالألم والحزن الدفين، ولنا وقفة هنا عند مقام الصبا.

إن عبد الوهاب القدير فى موضع آخر وفى لحن آخر للفنانة الخالدة أم كلثوم - جعل مقام (الصبا) المعروف بحزنه يعبر تعبيراً تاماً عن الفرح، وذلك فى مقطع (إنت خلّفى أعيش الحب وياك ألف حب) من أغنية (أمل حياتي) وهذه قدرة أخرى من قدرات عبد الوهاب الأستاذ فى جميع ألحانه. ثم يخرج باللحن من الأداء البطيء إلى سرعة أخرى تعبر عن معانى الكلمات ثم يغنى:

عارف كل الخوف من بكرة داليه يا حبيبى

عارف سر عذابى وحيرتى ده ايه يا حبيبى

(عارف) يقولها مرة استفهامية، ثم يتوقف ويكرر (عارف) استفهامية ثانية، ثم يتوقف ويكرر (عارف) ثالثة تقريرية، حيث يفتتق بها الجزء كله، وهذه براعة فى الأداء التمثيلى الدرامى، وكأنه موقف غنائى تمثيلى،

إلى جانب البراعة في التعبير اللحني والغنائي، هذا من الناحية التعبيرية الغنائية: أما من ناحية اللحن فهناك لحنان يؤيدان بالطريقة الكونترابونتية (Counterpoint)، وهو لحن آلة القانون مع آلات الكمان، ثم عودة إلى بداية اللحن كختام (رُي ما جسيما) ثم ينتقل بنا إلى مقدمة موسيقية هادئة على إيقاع جديد (slow Rock) تؤديه آلة الجيتار في لحن ساحر يملك القلوب، ثم تدخل آلات الكمان باللحن الثاني ويقيعه لحن آخر لآلة الساكسوفون وتصحبه آلات الكمان في لحن تجاوبى (Antiphonal Melody) في تهاويم لحنية حتى تصل للاستقرار اللحني على أساس المقام تمهيدا للبناء..

مش معقول يا حبيبى أبدا مش معقول.

وحتى يصل بالغناء إلى (روح يا حزن روح أوعى تقرب لينا) وذلك في إيقاع سريع يوحى بنبذ الحزن بعيدا بعيدا. وفي مقطع (الحب روحنا وأرضنا وسمانا) ينتقل إلى مقام (العجم) (Magor) ليعطى للحب قوة الجاذبية والمقاومة ثم في شطرة (على بيتنا بالحـب

النجوم متجمعة) نجد انتقالاً لحنياً في جملة موسيقية معبرة على لحن ثنائي سريع، ثم يصل الشطرة الآتية (يا عيون قلبي يا أحلى عيون) وذلك في إيقاع جديد في لحن جديد، يتناغى فيه الشباب والحب والأمل في إيمان خال من الشك. ثم في الختام: (لولا الحب ما كان في الدنيا ولا إنسان).

وهذا أروع ما غنى ولحن في هذا الجزء من الأغنية، وقد صعد بصوته إلى (الاركتاف) الأعلى ملحقا بلحنه ملائكية وهو يعني: (لولا الحب ما كان في الدنيا ولا إنسان) وهو تعبير كأنه تطريب أو تطريب كأنه تعبير، كأنه ينادي ما استحق أن يولد من عاش لنفسه فقط. بقيت الكلمة الأخيرة من هذا العمل الفني الرائع، وهي عن النقص الشعري الجميل للشاعر مرسى جميل عزيز، الذي انتقى كلمات ذات شفافية تقمص في النفس البشرية فخرج أجمل ما فيها من مشاعر وإحساسات أما اللحن والغناء فهما أكثر من رائعين، وقد جمع فيهما الموسيقار عبد الوهاب مقامات عربية عديدة تتنقل بينها وهو يقطف من كل مقام أجمل زهراته

وعبق أريج المصرى العربى أداءً رائعاً في الإحساس بالكلمة والإحساس باللحن، ولا غرو فهو خالق ومبدع هذا العمل الرائع.

وعن اللحن وتوزيعه فقد أجاد الموسيقار أحمد فؤاد حسن ويرع في توزيع اللحن توزيعاً جديداً (Contrapuntal style) بالطريقة الكونترابونتية وهي الطريقة التي تتواءم مع الحاننا العربية، والتي تحافظ على الجرس العربى للكلمة العربية، كما أنها تساعد على إبراز اللحن الأصلي ولا تطغى عليه، وقد بذل الموسيقار أحمد فؤاد حسن الجهد الكبير في إخراج هذا العمل بهذه الصورة الرائعة.

أما كبار عازفينا الذين أضافوا من خبراتهم وثقافتهم الموسيقية وإحساسهم الكبير بما يؤدونه من الحان تلقوها من خالق اللحن ويمتكره بأمانة وصدق، فخر علينا في أبهى صوره وأحلاها، وهكذا استمعنا إلى هذه التحفة الخالدة التي ستضم إلى أعمال خالدة أخرى في سجل الزمن لموسيقارنا الكبير محمد عبد الوهاب.

كمال اسماعيل

«احتفال خاص على شرف العائلة» اكتشاف جديد

غير مالوفة تحطم البنية المسرحية التقليدية فيبدو العالم الذي نعرفه في صورة جديدة.

لم يعتمد النص على اللغة في تركيباتها التقليدية في الحوار الدرامي من خلال الفعل ورد الفعل لدى الشخصيات أو من خلال تسلسل منطقي للأحداث يرتبط بها الحوار أو من خلال صيغة السؤال والجواب والهجوم والدفاع، وإنما اعتمد على تفتيت اللغة في العديد من المواقف في المسرحية ليجسد بذلك تهشم الشخصيات وتفتت العلاقات واقترب الفرد في المجموعة. من هنا نجد أن

العروض الفاسدة، فيضيم الأمل مرة أخرى في تحقيق مسرح جاد وممتع ومؤثر.

لقد صدم العرض المتلقي وهذا في حد ذاته مطلب ننشده في العروض الجادة، لأن العرض المسرحي الذي يترك المتفرج مسالماً هائناً ولا يزلزل وعيه ووجدانه يكون عرضاً باهتاً تافهاً لا يحترم هذا المتفرج، وإذا حاولنا أن نكشف من هذا للعمل وأسباب فعاليته؛ فعلينا أن ننظر في طبيعته فالعرض المسرحي - والنص المسرحي أيضاً - لا يعتمد على تقديم المؤلف بطريقة مالوفة، وإنما يعرض المؤلف بطريقة

اثار عرض «احتفال خاص على شرف العائلة» من تأليف سعيد حجاج وإخراج د. هناء عبدالفتاح العديد من القضايا.

وهذا يدل من ناحية على صدق هذا العمل وجديته، ومن ناحية أخرى يدل على قدرته على إثارة الجدل لدى المتلقين على اختلاف انواقهم وتباين ردود أفعالهم تجاهه وتباين تقييماتهم له.

هذا العرض من العروض المسرحية الجادة القليلة التي تظهر من حين إلى آخر لتضئ مسرحنا المصري للحظات، ثم تطفى عليها



مشهد من «احتلال خامس على شرف العائلة»

إننا أمام عرض مسرحي طليعى قدم لنا كاتباً مسرحياً جديداً نأمل أن يقدم لنا الكثير، ونأمل أن لا يصيب اليأس المخرج الذى تبني هذا العمل وقدم عرضاً منضبطاً فى ادواته من خلال فريق من الهواة. اعتمد العرض على دراما طليعية لا تعتمد على عنصر الحدث وإنما تتأسس بنية الفعل الدرامى من

إلى حد كبير. واستخدام اللغة على هذا النحو يحقق درامية العمل ويعمل على تأكيد اغتراب الشخصيات وأيضاً على إبعاد المتلقى لمسافة تسمح له بتأمل الحالة المسرحية وعدم الاستسلام لها: فيصبح بذلك مشاركاً فى العرض مشاركة حقيقية.

الاستخدام العيشى للغة ينبع أساساً من الوضع العيشى اللامنطقى الذى تعيشه الشخصيات ولا تستطيع الخروج منه. من ناحية أخرى أتت اللغة فصوى وبذلك ابتعدت عن اللغة العامة التى ابتدأت فى مسرحنا مع أن الشخصيات معاصرة مثلنا وتلك سلوكيات تشبه سلوكياتنا

خسلا للزج بين الحلم والأسطورة والواقع، واستخدام الصورة الشعرية والرمز والاستعارة الدرامية، والمزج بين الواقعي واللاواقعي، والتجريد والتجسيد، قدم هذا بأسلوب يتسم بالوضوح والبساطة - وليست السذاجة - وفي تركيب يتكون من مفردات فنية لا يعمل كل منها مستقلاً عن الآخر. فقد اعتمد العرض على العلاقة المضسوية بين المثلث والفراغ السرهي والمؤثر الصوتي والإضاءة والاكسسوار. كل هذه العناصر في تفاعلها وتعاونها وتكاملها أو تعارضها أحياناً خلقت لغة مسرحية لها دلالاتها الثرية. من هنا نجد أهمية الارتباط بين المرئي والسمعي في تجسيد الحالة المسرحية، ليقدم الواقع في صورة جديدة.

يتمثل الواقع في المسرحية من خلال أسره تتكون من ثلاثة أجيال: الجد المقعد على كرسيه للتحرك ممثلاً للمجتمع القديم بثقاليده ونضاله ومجده القديم الذي انقضى وصار الآن عاجزاً عن القيام بفعل الفضال والإنقاذ للماضي والحاضر. والجيل الثاني ممثلاً في الأب والأم وما يجسدان الحاضر والمستقبل

ويتمثل في الابن الأكبر والابنة والابن الأصغر، وهو جيل متمزق عاجز عن إنقاذ وجوده أو تشكيل المستقبل. كل يبحث عن خلاصه الفردي بطريقة ما ويؤذي هذا كله إلى الموت والدمار. الابن الأكبر بعد تجربة السفر يعود خاوي الوفاض ولا يحقق حلم الأب والأم والابن الأصغر في أن يعود إليهم بالثراء. والابنة التي تزوجت من ثرى تفوح منه رائحة الزيت تعيش عذاباً أبدياً وسجنأ لا تستطيع الخروج منه وسجانها هو هذا الزوج العاجز جنسياً. ويظل الأب مع الأم والابن الأصغر في حالة انتظار لعودة أخته أو مخم بالمال، لكنها بدلاً من ذلك ترسل لهم خطاباً خالياً من الكلمات ومحتواً عبارة عن بصقة كبيرة في وجه العالم.

لقد تقولوا جميعاً وأصبحوا أدوات وأشياء. فقدت طابعها الإنساني، ومن يسعى منهم للخروج من هذا التقوالب فإن مصيره أيضاً الموت الذي يأتي من داخله ومن شعوره بالعجز وفقدان القدرة على المقايمة، هذا كله له أساسه الموضوعي وهو تحليل العالم وتشويهه.

الجد: العالم؟ وهل يوجد عالم؟ إنها كلمة قديمة قديمة جداً، كلمة مرتبطة بالتاريخ فحين تخور قوى التاريخ ولا يقوى على الوقوف بموت العالم .. العالم الإنساني. إنها كلمة قديمة لكنني ما زلت أنكرها لأنها قطعة مني.

وتتعدد الصور المجازية للموت في الأسرة - ممثلة هذا العالم - حيث الجد يموت لعدم اعتراف الحاضر به ولعدم تواصله معه أو تفاعله ويموت الابن الأكبر في غرفته وحيداً تحت أعين أفراد الأسرة في المشهد الختامي وكأنه يتصر في محرقه هذا العالم وكأنه طائر العنقاء أو الفينيكس الذي سيبعث في أبهى صوره. ويموت الأب والابنة والأم والابن الأصغر موتاً معنوياً حيث يعيشون في الشقاء الأبدى انتظاراً للخلاص المتمثل في الآخر.

الأب: ساعدنا يا ابنتي.

الابنة: مدوا أيديكم لنجدتي.

الابن ص: سأنتظرك ولو ألف عام كان انتظاري.

الابنة: سيأتي أخى الكبير فارس العائلة للغوار فوق مهره الأبيض.

الآب: سانتتظرك مهما كان ثمن
انتظارى.

سعى للمخرج إلى تجسيد هذا
كله بالتعاون مع مصمم سينوجرافيا
العرض «تبيل الطلوجى» من خلال
فراغ مسرحى يوحى بالسجن دون
أن يكون هناك قسبان، ولكن من
خلال الستائر السوداء على جانبي
المسرح والستار الخلفى فى عمق
خشبية المسرح ذات اللون الرمادى
والأصفر ويضع لونية متناثرة.
ومنضدة مستطيلة حولها الكراسى
ويعلوها «ثوب» بها شموع للاحتفال
وفى العمق على اليمين باب يصل
إلى هذا المكان بالعالم الخارجى
الذى هو صحراء قاحلة نستشعر
وجودها من خلال الطرقات المضخمة
صوتياً على هذا الباب والإضاءة
التي تتركز عليه أسلاً فى قدم
المنظر من الخارج. وعلى اليسار
«بارافان» يحدد غرفة الابن الأكبر
وهو مكان المحرقة عند انتحار الابن
الأكبر. ويتحدد الفراغ رأسياً من
خلال سقف المنزل الذى يتشكل من
صلبان خشبية غليظة ومتباعدة
تتلى على مسافة قريبة من رؤس
الشخصيات. هذا التكوين يسود
العرض فيما عدا مشهد الابنة مع

زوجها فى بلاد الغربة. أيضاً فى
هذا المشهد يحتفظ المخرج بالجو
الموحى بالسجن والحصار
للشخصيات وذلك بالتخلص من
المنضدة المستطيلة واستبدالها
بصندوق أقل حجماً مغطى من
جميع الجوانب، يصبح ممثلاً للعالم
الذى تعيشه الشخصيتان. حيث هو
سرير فى لحظة وفى لحظة أخرى
منضدة تجمع بين الزوجين للعب
الشطرنج والمتنافس وهو مكان
النفس البشرية داخل الزوج لتجسيد
مبررات فعله الصادى. هنا نجد
الصلبان مازالت موجودة ويستعين
المخرج بإظلام يسود المشهد فيما
عدا بقعة ضوئية على المنضدة، أو
مع انتقال الشخصية إلى بقعة
أخرى كما فى تجسيد معاناة الابنة
وتبليتها لنداء الآخرين لإشباع
احتياجاتها. وفى المشهد الختامى
يهبط هذا السقف تدريجياً على
أرضية خشبية للمسرح كإشارة إلى
موت هذا العالم وبماره.

إن التشكيل فى الفراغ رأسياً
واقفياً باستخدام الكتل والإضاءة
والأكسسوار تتفاعل درامياً مع
الشخصيات ومع المؤثر الصوتى فى
كثير من المواضع. وقد تكاد فى

خلال تعامل المخرج مع الممثلين فى
الاداء الصوتى والحركى. حدد لكل
شخصية قالبها المسجونة فيه والتي
لا تستطيع الخروج منه إلا بنفى
نفسها أو نفى الآخر. لهذا تاتى
أهمية التكرار فى أداء بعض الجمل
الحوارية بأسلوب نمطى معين
صوتياً وحركياً وإيمائياً لتأكيد الية
الشخصيات. أيضاً نجد استخدام
المخرج للاداء المتزامن (متزامن
التعشيق) Synchromesh لتأكيد
عنصر التكرار وإيضاً - فى لحظات
أخرى - لتجسيد عدم التواصل أو
التناحر بين الشخصيات.

إضافة إلى ذلك نجد أن الممثل
يعتمد على الاداء الصوتى مع تقلص
الحركة المادية إلى أقصى الحدود
مما يتيح الفرصة لإبراز الحركة
النفسية الداخلية للشخصيات وقد
اتضح ذلك على سبيل المثال فى أداء
«مصطفى درويش» فى دور الجدة،
و«محمد محمود» فى دور الابن
الأكبر و«إيمان سالم» فى دور الأم
و«سمانة شوشه» فى دور زوج
الابنة. الذين أبرزوا المعاناة الداخلية
من خلال الحركة المحدودة المرسومة
لهم. وتحسب الحركة أكثر نشاطاً
نسبياً فى حالة الشخصيات

الأخرى: هموسى النحراوى، فى دور الأب لتجسيد هزلية الشخصية وثرثرتها وانتهازيتها وطابعها العلى الذلقى. بينما نجد «أمجد عابده» فى دور الابن الأصغر نشيطاً، تلقاً، موحش الطابع، صورة من الأب: فهو مهرج صغير لا يبالى بالأخدين. وفى مقابل هذا تؤدى «هايدى عبد الفتى» دور الابنة لتحمل مكاناً وسطاً حيث توازن الحركة والإيماء والأداء الصوتى مع حالتها المزقة وتوقها للحياة وعجزها عن تحقيق هذا.

وعلى الرغم من تميز هذا الفريق مع المجموعة الباقية إلا أن الأداء الصوتى - على وجه العموم - كان فى حاجة إلى مزيد من التدريب وبخاصة فى ضبط مخارج الالفاظ أو بتنظيم التنفس للتحكم فى الجملة الحوارية. أيضاً التدريب على التدرج الصوتى النفسى حتى لا تجسو الانفجارات الصوتية. وكانتنا نعمة نشان فى هذه المعروفة الجميلة.

لذلك فإن هؤلاء الشباب المتميزين وغيرهم فى مصرنا العزيزة كثيرون فى حاجة إلى مزيد من الرعاية لصلل مهاراتهم وأدواتهم الفنية،

وهذا الأمر تتضح أهميته فى مركز الهناجر من خلال تنظيم دورات تدريبية ونظرية لهذا الشباب الشغوف بالمسرح.

إن العرض ملئ باللمحات الفنية المتميزة والتي نذكرها مثل استخدام الإضاءة الجانبية أو الإضاءة السفلية التى يأتى من مقدمة صالة المتفرجين وهذا الاستخدام يكتسب جماله من خلال الوظيفة الدرامية والقيمة الجمالية كما فى مشهد اللقاء الحميمى بين للجد والابن الأكبر العائد، وأيضاً فى مشهد إنبعاث اللاشعور لدى زوج الابنة واسترجاعه لطفولته وعلاقته بانيه وهى علاقة قهر من الأب للابن. وفى للشهدين نجد الإضاءة شاحبة زرقاء تنفصل عن أسلوب الإضاءة بعامة لتأكيد هاتين اللحظتين وانفصالهما عن الواقع المعاش من ناحية وإن كانتا مرتبطتين به فى نفس اللحظة.

وقد نبذى بعض الملاحظات على العرض وبخاصة فيما يتصل باللحظة الختامية حيث استخدم المخرج ضج الدخان ليطلق المكان من

خارج المسرح وتأخر هبوط الصلبان الملطعة فى السقف ربما هذا أضعف من اللحظة الختامية ومن الطبيعى أن هذا الدخان قد فاجأ المتفرجين فهل المقصود التطهير؟ ربما، لكن المسألة هنا لا تستدعى التطهير عن طريق الدخان لأن مسئاسوية الشخصيات تتضح فى هذه اللحظة العيشية وفى هذا الانتظار القاتل للمخلص وكان فى الأضل فى تصويرى استخدام الإظلام التدرجى فى تزامن مع هبوط السقف.

وأيضاً كنت أمل أن تكون هناك موسيقى مؤلفة لهذا العمل وتتناسب معه وتعتمد على البلايموتيف (النغمة الدالة) الخاصة بكل شخصية والتي تتداخل معاً فى لحظات معينة.

إن المرض ثرى قدمه فريق محب للمسرح، قاده مخرج وأع بداب وصبر ووعى، وببساطة نون تعال. قد تختلف أو تتفق على رؤيته لكننا لا يمكن أن ننكر القيمة الجمالية والفنية للعرض الذى قدمه.

مصطفى منصور

السينما المصرية فى موسم

اتجاه التجديد يحافظ على قوة دفعه...

وجهة الإنظار أمينة أو رصينة ووفق
أى منهج نقصى من أى نوع، بل
يمنحون بجانب ذلك ذات الفيلم (وهو
بعنوان «ويسكو ويسكو») جوائز
أحسن سيناريو، وتصوير، ومونتاج
جميعاً!!، ثم هم يمنحون جائزة
أحسن إخراج (لمخرج أحد الأفلام
التواضعية الشأن بعنوان
«الجراج») وفى مسابقة تضم أفلاماً
لمخرجين مقتدرين من طراز خيرى
بشارة، وداود عبد السيد،
ومحمد خان، ويسرى نصر الله،
وشريف عرفة، وبغض النظر عن أن
«أحسن إخراج» لابد أن يكون
«أحسن فيلم» فى ذات الوقت
بالضرورة (على أن هذا والمهرجان
ولوائحه ونتائجه موضوع آخر)

وسيلتها، أى هدف التقويم العام
الذى يستلخص دروساً أو معانى
وظواهر لافتة، وهدف التدعيم
الصحيح لاتجاهات وإمكانات
السينما الصحيحة، كفن جميل من
فنون الوطن، وكجزء أصيل من
الثقافة الوطنية.

وسوف نحاول أن نرصد بعض
أهم السمات فى السينما المصرية
الرائعة عبر الموسم الأخير. بغض
النظر عن بعض الأمور، مثلاً عن
نتائج لجنة التحكيم فى المهرجان
القومى الرابع للأفلام الروائية التى
لا تخلو من كاريكاتيرية، حتى أنهم
ليمنحون الجائزة الكبرى لايعد
الأفلام التسعة عشر المتنافسة
استحقاقاً لأية جائزة، وذلك من أية

كانت سينما الموسم الأخير فى
مصر هى موضوع التقويم
والمنافسة، من خلال المسابقات
والجوائز التى نظمتها ورمستها
جمعية نقاد السينما المصريين
وجمعية الفيلم والمهرجان القومى
الرابع للأفلام الروائية، على التوالى،
من يناير إلى أبريل على مدى الثلاث
الأول من عام ١٩٩٤. فليست
المسابقة أو الجائزة هى الغاية،
ولكنها - فيما هو مفترض وضرورى
- مجرد صيغة يتحقق من خلالها
تقويم موسم سينمائى، كما يتحقق
من خلالها تدعيم سينما بكاملها،
هى السينما العربية المصرية فى هذه
المرحلة...

والكتابة النقدية تسعى إلى
الهدف ذاته، عبر صيغتها الخاصة



يسرا في فيلم مرسيس

- ٢ -

وهذا الاتجاه التجديدي (من مطلع الثمانينيات - إلى منتصف التسعينيات) لم يكف عن السعي والمحاولة والمعاودة، وكم نجح في محاولاته وكم أخفق أيضاً..
والموسم المعنى شهد قدراً لا بأس به من النجاس، وكذا من

جماليات أكثر تنوعاً وحدائقاً وطراوة وأبعاداً ورفقاً أكثر عمقا، وهو اتجاه يصارع بضمراوة وسط هيمنة سينما قديمة متخلفة وشوها، لانزال قوية، متشعبة ومستشرية بلساليبها وقوانينها والياتها

ويؤكد مجمل نتائج للرسم السينمائي الأخير في مصر، أنه لم يزل يحافظ على قوة دفعه: ذلك الاتجاه الجدى للنطق منذ استهلال الثمانينيات إلى تجديد وتطوير السينما المصرية، وإكسابها

إذا كانت تلك - من خلال موسم - هي الملاحظة والسمة الإيجابية الرئيسية، فإنه توجد معها جنباً إلى جنب ملاحظة وسمة سلبية إلى حد الخطورة: هي أن بناء المسألة والحركة التجديدية يمرّون بمرحلة من أصعب مواجههم، وتشدد عليهم تأثيرات الصراع بين القديم المتحکم، والجديد، إلى أقصى حد... حتى أن بعضهم ليتوقف وقتاً قد يطول أكثر مما ينبغي ولا يدري ماذا يصنع، أو أن بعضهم يقبل ويتسرع، ويخلط عمله السينمائي الذي يصنعه ببعض توابل وتراكيب من السينما السائدة التي كم كان يرفضها، وذلك للخروج من مأزق المحاصرة. ومن التضرع والضيق لاستمرار الاقتصار على مخاطبة الصفوة، مع إحساس متزايد بأن الحضور الحقيقي في قلب السينما وعلى ساحاتها وسوقها رهن بتحقيق نجاح جماهيري، ولا نهاية في هذه الحال للتبريرات التي يمكن أن تقدم للغير وأمام (الذات) كذلك، حول أن الأمر ليس ضعفاً ولا سقطات ولا تنازلات من أي نوع، وليس «إن السينما التجارية قد نحرقنا، إنما الأمر هو استلهاهم واستناد إلى النيمات الجماهيرية والقراب الشعبية التي لا ينبغي أن تتعالى عليها!

شيكا بيكا، وكذلك محمد خان الذي يقدم «الفرقانة» ومستر كاراتيه، وداود عبد السيد في فيلمه «أرض الأحلام».

وما بين دفعة الذين بدأوا وسبقوا، ودفعة الذين لحقوا بهم بإخراج العمل الأول هذا العام، توجد دفعة متمصف المسيرة، ومثلها شريف عرفه بفيلمه «المنسي» ويسرى نصر الله بفيلمه «مرسييس».

أضف إلى هؤلاء مسجحت السباعي الذي بدأ مع رجيل الرواد بفيلم جاد هو وقصيدة ضد مجهول، ثم أخذته السينما الاستهلاكية طول الوقت ويعود في عام ٩٢ بفيلم جدير بالنقاش هو «فرسان آخر زمن»، ثم طارق العريان وهو من أحدث الذين ظهروا، ويقدم عمله الثاني «العاشاء» الذي يعد بالنسبة له خطوة مؤكدة إلى الأمام.

وليس كل ما ذكرنا من التجارب السينمائية الراقية الباقية. ولكننا نتصور للإنصاف أنه كله من المحاولات السينمائية التي تستحق المشاهدة والمناقشة، وكم شهدت السينما المصرية من مواسم لا تحوى حتى على فيلمين يستحقان النقاش أو الانتفات!

الإشفاقات، وفي كل الأحوال، فالمسيرة تؤكد حيوية واستمرارية وتقلماً.

ووبن ما يصل إلى خمسين فيلماً عرضت فيه قرآن ريع عدد هذه الأفلام على الأقل لمخرجين شباب وجدد، سنأ وطرحاً وحساسية، وهي شبة ملحوظة ومهمة.

بل أن ٩٢ السينمائي، يضم سجله عشرة مخرجين يطمون أفلامهم الروائية لأول مرة، وهي نسبة كذلك كبيرة (من بينهم رضوان الكاشف في فيلم «ليه يا بنفسي»، محمد كامل القليوبى في فيلم «ثلاثة على الطريق»، سعيد حامد في فيلم «الحب في الشلاجة»، طارق التلمساني في فيلم «ضحك ولعب وجد وحب»، خالد الحجر في فيلم «أحلام صغيرة»، محبت الشريف في فيلم «أجدع ناس»، عصام الشمساع في فيلم «مجانينو»، سعيد شيمى في فيلم «الكز».)

ولقد نخس بالذكر هنا أفلام الكاشف والقليوبى وحامد والتلمساني، بكل جوانب قوتها ونقاط ضعفها ما.

كما أن دفعة الاقطاب والرواد، في حركة التجديد، تقدم من خلال خيرى بشارة فيلمه «أمريكا

ولا يخلو أكثر النتائج «الأنضج والتميز» في السنة الماضية ويعدّها إلى الآن من الوقوع في هذا، بفرجة أو بأخرى.

- ٤ -

ثم لقد يخطئ هذا الأمر، بمشكلة أخرى لدى الرواد على التحديد، من أمثال خيرى بشارة و محمد خان، وهى البحث عن أفاق جديدة والانتقال إلى مرحلة أخرى فى مسارهم، رغبة ومتنوعة، للتعبير عن رؤاهم وفهمهم، (بعد أن شعروا باكتمال مهمة ما، والتشبع التام عبر طريقة ومرحلة، انتهت لدى الأول على سبيل المثال بـ «يوم مريم حلو» وعند الثانى بـ «أحلام هند وكاميليا» و «سوبر ماركت»).

وتبقى المشكلة أن الخطيب رفيع لى كل الأحوال بين استلهاهم التيمات الجماهيرية والقوالب الشعبية، حقاً وصداً، وبين الوقوع فى التجارية.

وكذلك يبقى الخطيب دقيقاً بين البحث عن أفاق أرحب للتعبير والإبداع الفنى الحر، وبين الوقوع فى الارتداد إلى نوع من القديم والسائد المهين ذاته.

وعلى سبيل المثال فقد وقع أوكاد خيرى بشارة فى «التجارية» ذاتها فى فيلم «رغبة متوحشة» ١٩٩١ ثم لم يلبث أن تماشك واستعاد توازنه، وظل منتبهاً لذلك

الخطيب الرفيع فى كل تجاربه التالية ومن بينها أحدث فيلمين له «أمريكا شيكا بيكا»، و «حرب الفروالة».

وعلى سبيل المثال وقع أوكاد محمد خان فى التجارية فى الثلاث الأخير على الأخص من فيلم «مستر كاراتيه» أحد أفلام ٩٢، ونرى أنه اقتحم بالفعل أفقا جديداً فى فيلمه الآخر خلال الموسم ذاته «الفرقانة» ولكن قدراته تؤكد أنه يستطيع إلى جانب الاقتحام تقديم إبداع أنضج وأكثر توفيقاً بكثير.

وعلى سبيل المثال فإن ثلاثية شريف عرفة حتى الآن مع عادل امام ووحيد حامد وأحدثها «النسي» ١٩٩٢، بها انتباه أو مراعاة بقدر لا بأس به، لتلك الخطوط الدقيقة، لكن بها أيضاً عملاً بعد آخر ما يدعو إلى التحذير، وضرورة المزيد من الانتباه.

وعلى سبيل المثال وفى أفلامهم الأولى فإن محمد كامل القليوبى مخرجاً وكاتباً لفيلم «ثلاثة على الطريق»، وطارق التلمسانى مخرجاً مع مجدى أحمد على كاتباً لسيناريو فيلم «ضحك ولعب وجد وحب» قد اهتموا كثيراً «بالجماهيرية» وما وصفه القليوبى فى مناقشة معه «بالبساطة السينمائية».. «إن البساطة السينمائية هى أهم ما فكرت فيه،

وقررت، وانطلقت منه عند الشروع فى فيلمي».

وعندنا أنهم وفقوا فى هذه الحدود ولم يخفوا، وعلى الخصوص فى «ثلاثة على الطريق»، بل هم وفقوا مرتين: الأولى حين استطاعوا أن يراعوا الحدود بالفعل، ويتبهاو لدقة الخطيب دون أن يقيموا فى التجارية السائدة (للأمانة إلى حد معقول وليس لحد كامل)..

وحالفهم التوفيق ثانية حين أقبل الجمهور على الفيلم، وعلى الخصوص فإن احتفاء الجمهور الهائل بفيلم «ثلاثة على الطريق» هو أمر يستحق الالتفات، وربما احتفاء النقد باحتفاء الجمهور.

وكان الجمهور كذلك قد أقبل بوضوح على فيلم وضوان الكاشف «ليه يا بنفسج».. الذى يتصدر فى رأينا سينما الموسم الماضى مع «أرض الأحلام».. وفى حين أعرض هذا الجمهور لسوء الحظ عن فيلم داود عبد السيد رغم - وربما بسبب - بلاغته وشعريته وتكثيفه، كما أعرض عن اجتهد «مرسيدس» ومغامرة «حب فى الثلاثية»، فإنه دعم «ليه يا بنفسج»، مع أنه من نوع قدم فيه صاحبه تجربته ورؤيته ونفسه كما أراد أن تكون، دون تردد أو تارجح، و«كان نفسه».

محمد بدر الدين

ابن رشد فى كتاب جديد



الفيلسوف ابن رشد

عُقدت على مدار يومين (الرابع والخامس من مايو الماضى) فى المجلس الأعلى للثقافة، ندوة حول كتاب (الفيلسوف ابن رشد مفكراً عربياً ورائداً للاتجاه العقلى) الذى أشرف على تحريره عسطف العراقي، وقد حضر الندوة لفيف من أساتذة الفلسفة ودارسيها، ودار النقاش حول إشكاليتين: الأولى هوية ابن رشد هل هى عربية أم إسلامية؟ والثانية هل هو حقاً رائد الاتجاه العقلانى؟.

بدأت الندوة بكلمات الافتتاح التى القاها كل من مراد وهبه وأحمد أبو زيد وجابر عصفور ثم تحدث مراد وهبه عن

ويرى مراد وهبه ان هناك تناقضاً فى اعتبار ابن رشد فيلسوفاً إسلامياً، دون أن يعنى ذلك اعتباره فيلسوفاً عربياً لأنه كتب بالعربية؛ فاللغة ثقافة؛ لذا فهو يتساءل عن القضايا الثقافية العربية التى تناولها ابن رشد لينعت بهذا الوصف.

ثم يتطرق إلى الإشكالية الثانية فيحدد فى البداية مفهوم العقلانية، وهى فى تقديره تقدم فى العلاقة العضوية بين التأويل والبرهان، وعلى هذا الأساس، يستعرض بعض الأبحاث التى جاءت بالكتاب ويوضح نقاط اختلافه واتفاقه معها.

وقد اعترض فتح الله خليف بشدة على تلك التسمية التى وضعها

الإشكاليتين اللتين ستدور حولهما الندوة. وأشار فى البداية إلى أن الإشكالية الأولى قد بحثت قديماً على يد محمود الخضيرى سنة ١٩٤٤، وأحمد فؤاد الأهوانى،

لنفسه المشرف على تحرير الكتاب (أستاذ الفلسفة العربية) وأرتأى في ذلك خروجاً على ما هو معروف وبالتالي فهو أكثر اعتراضاً على أن يتحمل المجلس الأعلى للثقافة ووزر هذا الخروج في عنوان الكتاب نفسه، ويتعجب كيف يمكن أن تُترك إصدارات المجلس لأمواء الناس وانحرافاتهم.

ويبدو أن حامد طاهر أراد أن يثبت أن ابن رشد فيلسوف إسلامي بشكل عملي؛ لذا قام باستعراض حياته وإنجازاته في مجالات عدة كالطب والفلسفة والفقه ليدلّل على أنه فيلسوف إسلامي، واعتبر مناقشة إسلامية ابن رشد أو عريبته تندرج تحت المشكلات الزائفة.

بدأت الندوة في اليوم التالي لمناقشة الإشكالية الثانية :

تحدث حسن حنفي، وقد جاءت انتقاداته شديدة فاتهم المشرف على الكتاب بعامله بأسلوب الثبيلية وأن مقياسه في الاختيار اعتمد على العلاقات الشخصية. وترتب على ذلك - من وجهة نظره - أن أنت الموضوعات متفرقة لا رابط بينها ولا منطق، ثم تطرق بعد ذلك

إلى أقسام الكتاب نفسه ورأى أنه مجرد عرض لجوانب فلسفة ابن رشد، وأبعد ما يكون عن عنوان الكتاب. بالإضافة إلى أن الكتاب نفسه تغلب عليه النبرة الخطابية وكثرة المبالغات بل وتستمر الخطابة حتى تتحول إلى مأساة ويصبح البحث العلمي موقفاً درامياً عندما يلجأ المشرف في الكتاب إلى الأحكام التعميمية، وأيضاً عندما يحتقر الباحثين العرب ويصفهم بأنهم أشباه أساتذة بينما يمدح المستشرقين كلهم بلا تمييز. ولم يكتف بذلك بل أشار أيضاً إلى الإعادة والتكرار بالكتاب لأشياء معروفة، كما أنه لا يوجد بحث واحد لتحديد معنى العقلانية لأن المشرف استعاض عن ذلك بخطبة عصماء - في التصدير.

ويستمر حسن حنفي في انتقاداته للكتاب حتى يصل لما يطلق عليه التصور العشوائي وعدم وجود إحالات لدور النشر أو المصادر والمراجع. ولا أعلم أنا ماذا تبقى بالكتاب بعد ذلك؟

ثم تحدث محمود أمين العالم فاستعرض أحداث الكتاب جميعها استعراضاً موضوعياً، ثم استخرج بعض الملاحظات السريعة حول

الإشكالية الثانية، فقد رأى أن أغلب الأبحاث تؤكد الجانب العقلاني في فلسفة ابن رشد وإن كانت تقصر مفهوم العقلانية الرشدية على القياس البرهاني، وبذلك فمفهومها للعقلانية محدود بحدود التجربة الإنسانية دون ارتباط مشروط بقرى من خارج هذه التجربة، بينما سعى جانب آخر من الأبحاث للتوفيق بين النقل والعقل وهناك من يحدد بينهما، وفي النهاية يقدم رؤيته الخاصة عن العقلانية الرشدية واستند في ذلك على أربعة أماء: البنية الذاتية للعقل والعقل كدادة معرفية، والتحقق الانطولوجي للعقل، وأخيراً التجلي العملي للعقل، ويخرج من هذا بتأكيد الأسس الموضوعية للعقلانية الرشدية في معالجته للمسائل ذات الطابع الديني والسلوكي والأخلاقي معاً، ويختتم كلامه وأصفاً محارلته بأنها أقرب للتأملات منها للدراسة الدقيقة.

واتفق فؤاد زكريا إلى حد بعيد مع حسن حنفي وقد لفت ذلك نظره؛ فوصف هذا الاتفاق بأنه معجزة؛ وهو لم يخف تشككه في البداية، من عقد تلك الندوة، ومدى جدواها بعد خروج الكتاب للنور فتبدى على ذلك علامات استفهام كثيرة، ثم أضاف أن الكتاب يفتقر

إلى الخطة الموحدة وترتيب الأبحاث ترتيباً منطقياً، يزيد على ذلك إهمال شنيع في مراجعة تجارب الطباعة مما أدى إلى ظهور أخطاء فادحة التأثير على فهم المعاني، وأخيراً فهو يرى أن الجزء الأخير من بحث زينب الخضيرى من أهم الأبحاث التي وردت بالكتاب؛ لرؤيتها للنتائج العملية التي تؤدي إليهما فكرة الانفصال بين الحقيقة الفلسفية والحقيقة الدينية. واختتم كلامه بأنه يوجد من القضايا ما هو أحق بهذا الوقت وهذا الجهد.

وأخيراً تحدث المشرف على الكتاب، فلم يختلف حديثه كثيراً عما ورد بالكتاب وأثار حفيظة أغلب الحاضرين حين أكد ثانية أن ابن

رشد عريبى، وأنه لا تعارض بين كونه مسلماً وكونه فيلسوفاً عربياً، كما أكد الدور العظيم الذى يقوم به المستشرقون - فهو معهم على طول الخط على حد قوله! - لأنه لا يرى فى كتابات العرب غير إساءات لا يسن وشد.

ويبدو أنه مازال متمسكاً بطريقته التعميمية فى إصدار الأحكام وفى تأكيد المبالغات التى وردت فى الكتاب، فهو مثلاً يرى أن مصطلح (الفلسفة الإسلامية) يشكل كارثة لسبب بسيط - من وجهة نظره هو - احتمال الخلط بين خصائص الفكر الدينى وخصائص الفكر الفلسفى، ثم استعرض شروح ابن رشد على أرسطو وحقيقة الفلسفة الرشدية.

.... ويعد فقد انتهى كل لقاء بحوار مفتوح علق فيه الأساتذة على الملاحظات التى وجهت إلى أبحاثهم، وقد ظهر جلياً نفور أغلب الأساتذة وعدم تقبلهم للنقد؛ فالبعض انسحب خارجاً ومستاءً من الندوة والبعض الآخر وجه الاتهامات الجارحة لمن أبدى ملاحظات.

... وفى النهاية وكنت أتمنى ألا يحدث ذلك فى مكان اجتمع به صفوة الأساتذة كما تمنيت لو لم يغب عن المجتمعين أن الخلاف فى الراى لا يفسد للود قضية.

نجوى يونس



استفراك

ولعت بعض الأخطاء المطبعية فى العدد للأضى كما حدث فى اسم الشاعر عبد الغنى رمضان، وسقط اسم الفنان حسين مجاهد عن لوحاته لقصبيدق الشاعر أمل نعل، لذا لزم التقويه.

باريس ريفيو تحتفل بعيدها الأربعين

« اعتراف إيزا پاوند بارتكاب الخيانة العظمى »

حوالى ١٧٠ مليون دولار فى السنة، تنفقها على ترويج الفنون والآداب، وخاصة ما ينتجه الذين لا يستهدفون الربح من الأفراد والمؤسسات وتروى «الرسالة اللغائية» ردُّ عدد من المثقفين ورعاة الفن على قرار «المنحة القومية» المجحف، وكيف التفوا حول المجلة فى مجتها. فالمبلغ الذى حرمت منه، رغم تواضعه، بمثابة واحد من أركان أو موارد المجلة المالية التى لا تستطيع الاستمرار بدونها. وقد أقيمت حفلات، استمع فيها الحاضرون إلى الموسيقى الحية وقراءات شعرية، بل شاهدوا عروضاً مسرحية على



إيزا پاوند

من «المنحة القومية للفنون». وهى وكالة فيدرالية تبليغ ميزانيتها

كان من المؤكد، حتى أول أمس فقط، أن رسالة هذا الشهر تتناول احتفال مجلة أدبية أمريكية عريقة بمرور ٤٠ سنة على صدورها فى باريس، وهى مجلة «باريس ريفيو» The Paris Review . ولم تكن الرسالة التى أتحدث عنها تستعرض تاريخ المجلة كما يتوقع فى مثل هذه المناسبة . ولكنى، وربما كان ذلك دافعى الأول إلى الكتابة تعرضت للمشكلة المالية التى تواجهها المجلة، وبصفة خاصة نتيجة لحرمانها من الحصول على منحة سنوية متواضعة، عشرة آلاف دولار.

خشبية مسرح في الهواء الطلق. وميالة في الاحتفاء بالمجلة أطلقت الألعاب النارية والصنوبريخ في الفضاء .

ولست في حاجة إلى القول إن هذه الاحتفالات المثقفة الصاخبة لم تكن مجرد التعبير بالبهجة بللغ «باريس رقيو» سن الأربعين ولكنها، إلى جانب ذلك، استهدفت جمع تبرعات مالية لتعويض المنحة المحظورة. وقد نجح القائمون بتنظيمها في جمع تبرعات تزيد كثيراً عن الهدف المنشود .

ثم تطرقتُ بعد ذلك إلى استعراض أهم مواد العدد ١٢٨ الصادر بهذه المناسبة التاريخية، ومن بينها على سبيل المثال لا الحصر ، حديث أجرته إليا شابل ، وبشاركت في مائته كلوبيا بروسكي لأكور ، مع الروائية الأمريكية الأفريقية تونسي موريسون وقد عنيت بتقديم مقتطفات مطولة من هذا الحديث الذي شغل حوالي ٤٥ صفحة من المجلة لسبب واحد ، بغض النظر عن أهمية الكاتبة ومن ثم أهمية حديثها الصريح - والبسيط في كثير من الأحيان - عن تجربتها في الكتابة

الروائية وعلاقة أسلوبها ، وخاصة في رواية «جاز» ، بالتراث الأمريكي - الأفريقي الموسيقي ومدى انعكاس تجربتها الحياتية الشخصية على شخصيات رواياتها وأخيراً وليس آخراً، مكانة المبدع الأسود في الأدب الأمريكي المعاصر. أما هذا السبب الذي دفعني إلى محاولة استخلاص أهم آراء تونسي موريسون ، فكان هو أن الحديث أجري معها قبل فوزها بجائزة نوبل .

فهذه الملاحظة، في نظري، تُبعد عن أقوال الكاتبة شبهة أي ادعاء، أو حتى المهرص على وزن أقوالها واعترافاتها تحت تأثير الوعي بثقل المسؤولية التي تضعها الجائزة الدولية على عاتقها، سواء كانت هذه المسؤولية أخلاقية أو اجتماعية أو حتى فنية ومن بين المواد الهامة الأخرى وثائق من بينها وثيقة عن كيف كان إرنست همنجواي يختار أسماء قصصه ورواياته . وتبين هذه الوثيقة طريقة تفكير الكاتبة .

يقول همنجواي «بعد أن أنتهي من كتابة قصة أو كتاب. أكتب قائمة أسماء أو عناوين -

يبلغ عددها في بعض الأحيان المائة ثم أبدا أستبعد بعضها - وأحياناً جميعها». وبعد ٣ سنوات على تصريحه هذا ، وأجه قائمة عناوين لكتابه عن مذكرات أيامه الأولى في باريس، الكتاب الذي كان يرتني عدم نشره لأنه كان يمكن أن يؤثر عدة قضايا قذف ضده. كان يحاول يائساً أن يختتم مسودة مذكراته، وكان يعمل في ظروف غير مؤاتية، فكتابه المذكرات تتطلب من الكاتب أن يمتلك ذاكرة قوية وفي ١٩٣٣ «مذكرات جيدة لأنه كان يمتلك «ذاكرة مصيدة فئران والوثائق» والآن جعله العلاج بالصدمة الكهربائية بمستشفى مايو كلينك من پارانويا حادة واكتئاب أسود غير قادر على أن يذكر أسماء شوارع معينة وشخصيات ثانوية. كان الوقت صباح ١٨ إبريل ١٩٦١، في كيتشوم ، أيداهو، ولم يكن أمام إرنست همنجواي غير أقل من ثلاثة أشهر قبل أن تصل حياته إلى النهاية .

لقد كان همنجواي طوال حياته يعد القوائم، قوائم بقصص يريد أن يكتبها وكتب يريد أن يقتنيها، قوائم

بمشتريات البقالة والاستثمارات والمقتنيات وقوائم العناوين وأحيانا كان يقع على الاسم الصحيح من الرلة الأولى، كما حدث مع «الموت بعد الظهور» وكان في بعض الأحيان يختار فيما بين عنوانين أو ثلاثة عناوين فعالة: وقد رفض من أجل «الشمس تشرق أيضا» «الجيل المفقود» وعندما انتهى من كتابة روايته الأولى عن الحرب، تضمنت قائمته «عالم للرؤية» «تقدم رجل وطني» و «الجولة الكبرى» و «غرفة العالم» واضطراب واسف مسكر» و «التربية» و «الحب في إيطاليا» و «الحب في الحرب» الخ. وأخيرا اختار «وداعاً للسلاح».

ويقول مايكل رينولد ، الذي قدم للوثيقة المنشورة، أن قائمة عناوين «المذكرات» ، بالمقارنة بالقوائم القديمة، تبدو متكررة ورتيبة. فقد حاول منهجوى مرة بعد الأخرى إعادة استخدام الأفكار نفسها: أجزاء لا يعرفها أحد، الجوع، الأشياء، كما كانت، الكتابة الحقيقية. وأشار العنوان «شلافة جبال» إلى تلال باريس ومطبعة الجبال الثلاثة التي نشرت كتابه «في زماننا» (١٩٢٤) وقد استغرق

النهاية ، بعد كتابة قائمة شغلت ثلاث صفحات من المجلة ، على عنوان «السعين والأثني» وهما بالتأكيد عطية الكاتب وإن افتقرا إلى الشعرية. لكن أرملته ونشره رفضا اختياره واختاروا العنوان من مخطوطاته غير المنشورة الأخرى، وكان «احتفال غير ثابت التاريخ».

وقائمة العناوين التي نشرتها المجلة، كانت مرفقة برسالة كتبها همنجواي لفاشره ، شارلس سكريفيزر، ولكنها لم ترسل أبداً وقد عثرت عليها ماري همنجواي وأرسلتها إلى «سكريفيزر» ، حيث تودع الآن في ملف وقد نشرت للمرة الأولى .

ومن الوثائق الأخرى الهامة المنشورة بعدد «باريس ريهيو» الصادر بمناسبة عيدها الأربعين ترجمة إنجليزية ومخطوطة Canto 72 أو الأثنوية ٧٢ التي كتبها الشاعر الأمريكي - العظيم - إزرا باوند باللغة الإيطالية .

وكان باوند مولماً، إن لم يكن مهووساً باللغة، بمعناها المطلق وقصائده تزخر بتضمينات ب ١٧ لغة، من الهيرغليفية إلى لهجة قبيلة

شا - حى الصينية. وتزداد هذه التضمينات كثافة، بصفة خاصة في قصائد الكانتو ، أهم أعمال إزرا باوند الشعرية وأعقدها . وقد كتب الشاعر قصصيتين منها باللغة الإيطالية، الكانتو ٧٢ والكانتو ٧٣ ويقول جيمس لولين، الذي قدم المخطوط وشرحه، أن لغة الشاعر الإيطالية ليست متقنة تماماً، برغم أنه كان قد عاش حوالي ٣٠ سنة في إيطاليا عندما كتب القصيدتين في رابالو سنة ١٩٤٤، تصور نهاية الحرب فهناك بعض الأخطاء الطفيفة في بناء الجملة ووضوح مفوات لا تكاد تذكر في النبرة اللفظية. ولكن أذن جيه باوند كانت ثاقبة، أشد أذان جيه حساسية، كما يقول ييتس Yeats، وكان من المستحيل تقريباً أن يكتب بيتاً شعرياً غير مفهوم .

وقد كتب إزرا باوند هاتين القصيدتين باللغة الإيطالية لسبب قاهر فهما، كما بين التاريخ، اعتماده على الأخير للعقيدة الفاشية، قريانه الشعري الأخير لموسوايني الذي أعجب به أيضاً إعجاب طوال عشرين عاماً وكان يعتزم أن يذيعها عبر «راديو سالو»، صوت النظام المتبقى الوحيد حيث انتهت الحرب. لم تدع القصيدتان ٧٢ و ٧٣ ولكنهما

نُشرت في صحيفة سالي، مارينا ريبوبليكانا في ١٩٤٥ .

وعندما أدخل هاوند مستشفى الأمراض العقلية، في واشنطن، بعد أن وصمه مداميه بالجنون حتى لا يُحاكم بتهمة الخيانة العظمى، أعطت ابنة الشاعر ساري مخطوطة القصيدتين الإيطاليتين لهيمس لولين وطلبت إليه أن يحفظهما في خزانة امنة بدار النشر new Directions حتى يصفى عداء الرأي العام نحو والدها المتهم بمعاداة السامية، إلى أن تحين اللحظة الملائمة لنشرهما. وظل الحال على ما يرام حتى فرجى هيمس لولين صاحب دار النشر نيو دايركشنز - ذات صباح في ١٩٧٣ بخبر نشرته صحيفة نيويورك تايمز من روما يفيد بأن باحثاً إيطاليا يعمل في أرشيف العهد الفاشي وقع على نسخة من قصيدتي الكانتو اللتين أرسلهما هاوند إلى إلدوتشي. وقد ادعى الباحث حق ملكية اكتشافه معلناً اعتزاهم تسجيل القصيدتين باسمه .

في الحال عكف الناشر على طبع القصيدتين على طابعته اليدوية والصنهما بين دفتي غلاف أخضر.

واستغرقت العملية التي بدأها في منتصف تلك الليلة ساعات الليل كيما يخلع على القصيدتين شكل كتاب . ولم يفقه أن يلصق توقعات إزرا هاوند على الغلاف واستقل قطاراً في ساعة مبكرة من الصباح إلى واشنطن حيث سجل القصيدتين بمكتب حقوق الملكية بمكتبة الكونجرس ويقول لولين أن شائعة تربلت بين أفراد أسرة الشاعر تقول إن إزرا قام بترجمة ٧٢ و ٧٣ إلى الإنجليزية ولكن لم يعثر أحد على النسخين الإنجليزيين. فقد عُرف بإخفاء مخطوطاته في أماكن سرية. ولكن كانتو ٧٢ على الأقل ظهرت الآن في جامعة ييل Yale بين آلاف الأوراق التي اشترتها مكتبة بينيك Beinecke مؤخرًا من أسرة أوجسبا رودج ، رفيقة الشاعر لسنوات طويلة. ولا يُصرف من الذي نسخ النص النهائي لكانتو ٧٢ التي نشرتها للجنة مع المخطوطة الإيطالية. ولم تظهر حتى الآن ترجمة هاوند لكانتو ٧٣ .

وفي كانتو ٧٢، يستدعي هاوند أرواح الموتى، وبشخصيات من التاريخ القديم والحديث، ويسرها

بتنفيذ تعليماته من أجل المحافظة على النظام الفاشي المتداعي .

وقصيدة ٧٢، مثل معظم قصائد الكانتو التاريخية الأخرى التي كتبها هاوند، موزاييك من إشارات مبهمه، غالباً لأشخاص مجهولين، ولا ضرورة فنية لكثير منها .

ولكن رسالتي الأصلية لهذا العدد لم تتطرق بهذا التفصيل إلى تاريخ كانتو ٧٢ و كانتو ٧٣ حيث اكتفيت بالإشارة إلى موضوعها والمخطوطة المنشورة . وقد ركزت بصفة أساسية على مقابلة توني موريسون ، التي أشرت إليها فيما سلف حتى بلغت الصفحة الثانية عشرة فتوقفت لأنها بتقديم وثيقة أخرى هامة نُشرت لأول مرة، وهي مخطوطة اعترافات إزرا هاوند لمعمل خاص بمكتب التحقيقات الفيدرالية هو فواكس أميريغ، في جنوا، يوم ٧ مايو ١٩٤٥. ويؤكد هذا الاعتراف بصفة أساسية رواية سبي. دافيد هايمان لنشاطات هاوند الإذاعية خلال سنوات الحرب في كتابه «إزرا هاوند: المجلد الأخير» (١٩٧٦) وكتاب «شخصية جادة: حياة إزرا هاوند (١٩٨٨) لهارفي كاربنتر ودراسة

تيم رفسان «أريزا هاوندز» القاضية الإيطالية (١٩٩١) .

ولذلك ، يرى ريتشارد سيبورث Seiburth أن هذه الوثيقة لا تستمد أهميتها من المعلومات التي تكشف عنها بقدر ما تستمدّها من حقيقة بسيطة هي أن إريزا هاوندز هنا للمرة الأولى والأخيرة كان قادراً على أن يعطى سلطات الحكومة الأمريكية روايته الخاصة للأفعال والأحداث التي أدت إلى اتهامه بالخيانة من خلال إذاعاته في ١٩٤٣ وقد وسم صفحات الاعتراف المنسوخ على الآلة الطابعة وبالأحرف الأولى من اسمه، ووقع على الصفحة الأخيرة .

وكان هاوندز قد التزم الصمت ، إما ببراءته المصرة أو نزولاً على نصيحة محاميه، خلال محاكمته التي أعقبت الاعتراف في واشنطن، أمام قاضي محكمة الحيّ الفيدرالية في ٢٧ نوفمبر ١٩٤٥ . وقد فُسر التزام الصمت من الناحية القانونية على أنه بمثابة إنكار للذنب وفي الوقت نفسه دليل على عدم كفاة أو أهلية هاوندز العقلية للعدول أمام القضاء ، الأمر الذي أدّى في النهاية

إلى إيداعه مستشفى سائنت إليزابيث للأمراض العقلية حيث أمضى ١٢ سنة . وفي مايو ١٩٤٥ ، كما بيّن الاعتراف، كان هاوندز على استعداد للحديث . برغم إدراكه بأنه يواجه الاتهام بالخيانة، بذل مع ذلك كلّ جهد ممكن لتسليم نفسه للسلطات الأمريكية، مقتنعاً بأنه سوف يُبرأ من جميع التهم. وبعد محاولة غير ناجحة للاتصال بالمسؤولين الأمريكيين في راهالو يوم ٢ مايو، القى القبض على هاوندز بواسطة السلطات المحلية، ولكنهم أطلقوا سراحه لأنه لم يكن يعنيهم أمره وقد طالب وقتئذ بتسليمه للقيادة الأمريكية في لافانيا، حيث نُقل إلى المركز الأمريكي للمخابرات المضادة في جنوا. وقد استجوب هاوندز هناك خلال المدة من ٥ إلى ٨ مايو بواسطة ضابط المخابرات أميريم الذي أرسل من روما لتلقي القضية إلى جانب الحصول على اعترافات رسمية من سجين مقر قيادة المركز الأمريكي للمخابرات المضادة في جنوا فيما بين ٦ و ٨ مايو، قام أميريم ومساعدوه بمصادرة طابعتهم المتنقلة وحوالي سبعة آلاف صفحة من القرائن من

بيته القريب في سانت امبروجيو (برغم عدم جواز استخدام أي من هذه القرائن قانونياً في المحاكمة لأن مصادرتها تمت بصورة غير قانونية، وفقاً للتعديل الرابع للدستور الأمريكي). وكان هاوندز ، مع ذلك، مبهراً بكفاءة الاستجواب، وقد قال فيما بعد لحاميه إن أميريم وزملائه « جمعوا بحرص شديد قرائن أكثر مما كان يستطيع أو أي محام خاص أن يجمعه » وكان مطمئناً كل الاطمئنان إلى ترك القضية برمتها لوزارة العدل الأمريكية .

يبدأ إريزا هاوندز اعترافه المأرّخ ٧ مايو ١٩٤٥ ، جنوا ، إيطاليا، بقوله .. أقدم هذا الاعتراف إلى رامون أريزا بالاجا وفرانك أميريم، وقد قدّم رامون أريزا بالاجا نفسه كضابط بسلاح المخابرات المضادة التابع للغرفة ٩٢ بجيش الولايات المتحدة، وقدّم فرانك أميريم نفسه بصفته ضابطاً خاصاً بمكتب التحقيقات الفيدرالي، لم يعرب لي أي منهما عن أي تهديد أو يقدم أية وعود من أي نوع كان سواء بصورة مباشرة أو غير

مباشرة، وقد نصحاني أيضا بأن هذا الاعتراف يمكن أن يُستخدم ضدي في المحكمة.

إن اسمي الكامل هو إزرا لوميس هاوند. أنا مواطن أمريكي. لم اتخلّ عن جنسيتي أبداً. ولدت في هيلي، أيداهو، الولايات المتحدة في ٣٠ أكتوبر ١٨٨٥. وعشت في الولايات المتحدة حتى ١٩٠٨، عندما انتقلت إلى لندن، إنجلترا، حيث عشت حتى ١٩٢٠، ممارساً الكتابة على نحو مستقل. وخلال المدة من ١٩٢٠ إلى ١٩٢٤، عشت في باريس، فرنسا، حيث كتبت موسيقى أوبرا «فيون»، وكتبت مراجعات نقدية في الفن والموسيقى. وفي ١٩٢٤، نزحت إلى رابالو، إيطاليا، حيث عشت حتى مايو ١٩٤٤، عندما أجبرت بموجب أمر عسكري على إخلاء بيتي، وانتقلت إلى سانتا امبروجيو، حيث أقيم حالياً.

في أثناء إقامتي في أوروبا، زرت إيطاليا مراراً، وبعد الحرب الأخيرة، لاحظت التجديد أو التثقيف الفاشي

للبلد. وقد اكتتبت أنا وزوجتي بمبلغ ٢٥ ألف ليرة لكل منا في قرض الليتوريو الأول، ولكنني لا أستطيع أن أتذكر التاريخ. وكان غرضي أن أعطي موسوليني فرصة عائلية من وراء إبراز عمله الطيب. وفي حوالي ١٩٢٩ استقبلني بنيتو موسوليني، الذي كان يعرف كتابي «جويدو كافالكانتى Gui do Cavalcanti» الذي قدمته له قبل ذلك بعام. وقد توقع أن أتحدث عن كتابي، لكنني قمت بشرح نظرياتي الاقتصادية.

وفي حولى ١٩٢٩، وافقت على مقابلة صحفية مع صحفي اسمه فرانكو مونوتي، بصحيفة «Lauoro Fascita». وقلت في هذه المقابلة إن إنجلترا ميتة وإن الجثث ترقد في الشوارع، وإن فرنسا ماتت ولكنها دفنت موتاهم بدافع من كرم النفس، وإن إيطاليا هي البلد الوحيد من بين البلدان الثلاثة الذي يشهد نشاطاً حيوياً.

وفي حوالى ١٩٣٥، نشرت كتابي «جيفرسون وموسوليني». وفي هذا الكتاب قلت إن

الفاشية هي «العقد الجديد» الذي قدمه موسوليني لإيطاليا، وإلارنت منهجه بمنهج جيفرسون. وأخيراً اتصلت بوزير الثقافة الشعبية الإيطالية، الساندرو بافوليني، وقدمت له قائمة بخمس نقاط وقال إنه لا يعنى إلا بالنقطة الخامسة دون النقاط الأخرى، وكانت اقتراحاً بأن أتحدث من خلال الراديو الإيطالي إلى الشعب الأمريكي من أجل إبراز الإنجاز الذي حققه موسوليني في إيطاليا.

وفي ربيع ١٩٤٠ دعيت لزيارة روما لأناقش الاقتراح مع مستر إنترلاندى، وبعد ذلك مع باريسي، بوزارة الثقافة الشعبية وجئت إلى روما في ربيع ١٩٤٠ والتقيت بباريسي وسألته ما إذا كان في وسعي أن أوجه إذاعات إلى الشعبين الأمريكي والإنجليزى من خلال الراديو الإيطالي وأخيراً سُمح لى بأن أذيع أحاديثي مرتين في الأسبوع للولايات المتحدة ومرة في الأسبوع لإنجلترا. ولم يوقع أى عقد مكتوب.

وبدأت اذيع شخصياً من الراديو الإيطالي في صيف ١٩٤٠ تقريباً وكنت أقاتل بصورة دائمة من أجل المزيد من الوقت المسموح لي من أجل توصيل مثلي الأعلى إلى الشعبين الأمريكي والإنجليزي. وقد درجت خلال فترة قصيرة في البدائية على أن اتحدث مباشرة على الهواء، وبخى في مناسبة واحدة خلال ١٩٤٠ أبدت بعض الملاحظات في نهاية حديثي، وكانت مجرد تكرار لوجهة نظر أساسية، وبعد هذه الحادثة امرني «باريشي» بأن اسجل احاديثي على اسطوانة، تعاد إذاعتها على الهواء .

وكنت احصل في نظير احاديثي المباشرة أو المسجلة بصوتى على اسطوانات على ثلثمائة وخمسين ليرة، وثلثمائة ليرة عن المقالات التي يقرأها على الهواء شخص آخر. وقد دفعت لى هذه النقود منذ صيف ١٩٤٠ إلى صيف ١٩٤٣ من جانب وزارة الثقافة الشعبية الإيطالية، التي كانت

جزءاً من الحكومة الفاشية الإيطالية وكانت وزارة الثقافة تاذن مكتب المحاسبة الإيطالي بأن يرسل لى بالبريد ما كان يسمى «Mandato» إلى راباللو، إيطاليا، حيث كنت أقيم. وكنت اذهب «بالمانداتو» إلى مكتب الضرائب الإيطالي في راباللو حيث أقوم بالتوقيع على إيصال واستلم الثمن المنخور من «المانداتو» .

وخلال ١٩٤٢ والنصف الأول من عام ١٩٤٣، في راباللو ، كنت اكتب حوالى عشرين أو إحدى وعشرين مسودة أو حديثاً إذاعياً، ثم اذهب إلى روما حيث أزور غرفة التسجيل بالإذاعة الإيطالية وأعد اسطوانات تسجيل احاديثي لإعادة إذاعتها على الهواء. وكنت عادة أبقى حوالى ثلاثة أسابيع في روما، حيث أجرى ثلاثة تسجيلات فى اليوم. وكنت لا أعد هذه التسجيلات إلا بعد أن تُجاز مسوداتى من جانب مسفر اونجيرو، نائب مدير قسم الراديو بوزارة الثقافة الشعبية. ويجوز لوزارة الثقافة أن

تحفظ بنسخ من المسودات التي سجلتها في اسطوانات لاحاديثي الإذاعية .

وخلال ١٩٤٢ و ١٩٤٣، درجت على الإذاعة بواسطة اسطوانات حوالى ثلاث أو أربع مرات فى الأسبوع. وكانت وزارة الثقافة تدبر وتتبنى الإذاعات، ولكنها كانت تذاع عن طريق الراديو الإيطالي فى روما ENTE ITALIANA AMMISSIONE RADIONICHE ، وكان مؤسسة خاصة مستقلة .

وكانت بعض الاحاديث المذكورة تذاع باسمي، وكنت استهل الإذاعة بقولى (أوروبا تنادى - إزرا پاوند يتحدث) . وخلال ١٩٤٢، ابتكرت شخصية خيالية «الإمبريالى الأمريكى» وبقد علمي، لقد كتبت جميع الاحاديث التى قُمت باسمي «الإمبريالى الأمريكى» . وقام أشخاص مختلفون بقراءة مقالاتي التى كتبتها باسم «الإمبريالى الأمريكى» على الهواء. واعتقد أن الأمير رانيري سنان فوستينو ربما قرأ أو قدم بعض هذه المقالات على الهواء .

فم يقول ياوند «قدمت آخر احاديثي الإذاعية بصوتى فى ٢٥ يوليو ١٩٤٣. أنفى اتذكر هذا التاريخ جيداً فقد وكنت أستمع إلى حبيبى فى بيتى فى راباللو، ولم تمض بضعة دقائق بعد نهاية حديثى، حتى أعلن الراديو عن سقوط موسوليني وأن المارشال بادو جليو سيطر على الحكومة الإيطالية. وقد أوقفت بعد ذلك إذاعة احاديثى من خلال الراديو لأن حكومة بادوجليو «طردتنى». ومع ذلك أرسلت فيمما بين يوليو وسبتمبر ١٩٤٣ أربعة أو خمسة احاديث باسم «بييرو مازدا» إلى الأمير رانيريى سان فوستينو بوزارة الثقافة فى روما. وقد أذاعها على الراديو الإيطالى المستقل. وكانت هذه الاحاديث مماثلة لأحاديثى السابقة التى هاجمت فيها الرئيس فرانكلين روزفلت ورجال المال الدوليين فى أمريكا وغيرها من الدول الذين جروا الولايات المتحدة إلى هذه الحرب. وربما تسلمت ثلاث مائة ليرة عن كل من هذه

الاحاديث التى كتبتها باسم «بييرو مازدا».

وبعد أن أصبح بادوجليو رئيساً للحكومة الإيطالية، نهبت إلى روما لأرى ما الذى كان يجرى، فى أول اغسطس تقريباً، ١٩٤٣، وعدت إلى راباللو فى الحال. وعدت إلى روما فى حوالى سبتمبر ١٩٤٣، والتقيت بشخص اعتقد أنه كان أميلكارى روسى، سفير إيطاليا السابق لدى الولايات المتحدة، وطلب منى أن اتحدث من خلال الراديو المستقل إلى الشعب الأمريكى ليطلب من الجيش الأمريكى أن يوقف قصف الكنائس والأطفال الرضع، فى إيطاليا. وقال أن ذلك لا فائدة منه».

«وخلال خريف ١٩٤٣، ألف بعض الفاشين حزباً جديداً فى شمال إيطاليا، وذهب الساندرو باؤلوني إلى ألمانيا واطلق على نفسه سكرتير الحزب الجديد، الذى أصبح فى النهاية الحكومة الجمهورية الفاشية. وفيما بعد، كتبت لباقولوني فوجه لى دعوة لأحضر إلى

الشمال إذا استطعت ذلك، وقلت وفى سالىو، لم أتمكن من رؤية باؤلوني ولكنى التقيت بفرناندو ميتراسوسما، الذى أصبح على رأس وزارة الثقافة الشعبية فى الحكومة الفاشية الجمهورية. وقد سمح لى بأن أذهب إلى ميلانو حيث قلت له أنه حتى لو أن إيطاليا قد سقطت، لأبد أن أستمع فى دعابى الاقتصادية الخاصة، وهى جهادى من أجل التقيد بالفقرة الخاصة بالمال الواردة بال دستور الأمريكى الذى قاتل جدى من أجله فى ١٩٧٨، والتى تقول نفس الأشياء التى أقولها.

ونهبى إلى ميلانو فى لورى ينقل إبقاراً، واكتشفت أن الراديو الفاشى الجمهورى فى فوضى، مع وجود عدد قليل من الرجال المخلصين الذين يريدون محطة راديو «مستبجحين» يخربون وجميعهم يخضعون للمراقبة الألمانية».

وبرغم أن ياوند، حسب اعترافه، رفض أن يملأ طلب توظيف أرسلته إليه زارة الثقافة الشعبية الفاشية الجمهورية، كان يقبل صرف

الشيكاك التي ظلت ترسلها الوزارة بعد أن يشطب عبارة «راتيكيم الشهري» يكتب فوقها «فى نظير خدماتكم» وكان آخر شيك استلمه فى مارس ١٩٩٤ ويشير إلى أن الوزارة كانت قد رفعت راتبه خلال ١٩٩٤ إلى ١١ ألف ليرة.

وقد حصل خلال المدة من ١٩٢٩ إلى يوليو ١٩٤٣، على بطاقة كانت وزارة المواصلات تمنحها للمصحفين الأجانب تعطيهن الحق فى الحصول على تخفيض ٧٠ ٪ لثمانى رحلات بالقطار فى السنة .

ولكنه يؤكد أنه لم ينضبط ذات يوم فى عضوية الحزب الفاشى برغم أنه درج على أداء التحية الفاشية من وقت إلى آخر.

ويؤكد أيضا أن لا أحد على الإطلاق أوحى له بما ينبغي أن ينميه خلال المدة من ١٩٤٢ و ١٩٤٣ فى أى وقت وأن جميع أحاديثه كانت تعبر عن أفكاره، ولم يجبر فى أى وقت من جانب أى أحد على أى نحو سواء مباشرة أو عن طريق غير مباشر. اعترف أنى بعد ٨ ديسمبر، ١٩٤١، نصحت فى أحد أحاديثى الإذاعية بأن

يُعرض الرئيس روزفلت على محلل نفسى لأنه فيما يبدو كان يكافح بعض تأثيرات التنويم المغناطيسى تقريبا.

ويعود إلى برنامج الاقتصادى ليقول أنه اتصل بوزير المالية للحكومة الفاشية الجمهورية، على أثر تشكيلها، وقدم له خطة لتمويل الحكومة الجديدة. كما اقترح على وزير الثقافة أن يطرح على الشعب الإيطالى كتباً معينة مثل، «مؤامرة رجسال البنوك، ليكتسون والإمبريالية، للنين .

ويقول أن الشروط التى اذاع أحاديثه على أساسها كانت ألا يُطلب إليه أن يقول أى شيء لا يقبله ضميره أو يتناقض مع واجباته كمواطن أمريكى . ويقول أنه كان يعارض دائما بعض المساحات «المرادية» للانتهازية الفاشية عن طريق تعريف الفاشية على نحو يجعلها تتفق مع أرائه .

وفى ختام اعترافه يعلن «إننى على استعداد للعودة إلى الولايات المتحدة للمثول أمام القضاء بتهمه الخيانة ضد الولايات المتحدة. وسوف اعترف بمضمون هذا الإقرار فى

محكمة مفتوحة، نظراً إلى أن هذا الإقرار صادق .

ولا يحتاج المرء إلى مزيد من التعليق على هذا الاعتراف الحزين الذى يعكس وجهاً آخر لنفس الشاعر الذى كتب قصائد الكانتو المفعزة ثراء وعمقا، والى لم يحل دون انتشارها كما كان يجب إلا صعوبتها الشديدة .

وبرغم هذه الاعترافات ما زلت أكن نفس الإعجاب والتقدير المشوبين بالشفقة والميرة معاً بهذا الشاعر العظيم والمعمارى الذى أعطى قصيدة إليوت «الأرض الخراب» شكلها النهائى الذى طلعت به على العالم .

وفى ختام هذه الرسالة أعود إلى بدايتها لأعترف بدورى أن الرسالة الأصلية كنت قد كتبتها منذ حوالى شهر، ولسبب لا أعرفه بقدرتها. وكان محررها مقابلة تونى موريسون. وقد رأيت أن يكون محور هذه الرسالة - البديلة - إزرا پاوند .

مارجريت دورا

روائية وبطلة على عرش الأدب الفرنسى

الفرنسى، وإن أثار استممرار مارجريت دورا فى احتلال مكانها ما كان يثيره فيكتور هوجو لدى الكاتب اندويه جيد الذى أجاب رداً على سؤال حول أكبر كاتب فرنسى فى عصره، أى فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن بعد وفاة فيكتور هوجو بحوالى خمسين عاماً «أكبر فرنسى اليوم؟ فيكتور هوجو...

للأسف... فالكتيرين فى فرنسا اليوم يقولون مثلاً قال جيد بشأن هوجو، أن مارجريت دورا هى أكبر كاتبة فرنسية والروائية المتربة على عرش الأدب الفرنسى، للأسف.



مارجريت دورا عام ١٩٥٥

كانت للشاعر الشهير فيكتور هوجو الذى تربع فى نهاية القرن التاسع عشر على عرش الأدب

منذ أعمالها الأساسية الأثرى مثل «سد فى وجه المحيط الهادئ» و «الحياة الحادية» مروراً بأعمالها الأكثر شهرة مثل «هيروشيما حبي» التى تحولت إلى عمل سينمائى شهير - وحتى رواية «العاشق» التى باعت أكثر من مليون نسخة - لم تكف مارجريت دورا Marguerite Duras عن العمل الذى احتلت به مكانها المتميز فى الأدب الفرنسى وأثارت شغف القراء والنقاد واهتمام الأوساط الأدبية والإعلامية على الدوام.

ويقارن البعض مكانة مارجريت دورا اليوم فى فرنسا بالمكانة التى

والحقيقة أن أسلوب مارجريت دورا في الحديث الدائم عن نفسها وهو ما يعتبره البعض تمجيذا ذاتيا ومبادرتها الاستعراضية وتصريحاتها المدوية المثيرة للجدل وتعقباتها على بعض القضايا المنظورة أمام العدالة بل أعمالها وكتابتها ذاتها... كل هذا يثير الحق والسخرية لدى الكثيرين. غير أنه لا يضعف شعبيتها، بل على العكس يلقى عليها الأنواء بصورة مستمرة مما يجعلها تحتفظ وهي في الثمانين من عمرها باللقب الذي فازت به أثناء الخمسينيات والستينيات أي «معبودة الشباب» ليس في فرنسا وحدها بل في أنحاء مختلفة من العالم.

وتعد مارجريت دورا من أكثر الكتاب الذين درُست وحللت أعمالهم في الجامعات الفرنسية، فقد نوقشت نحو مائة رسالة جامعية في كافة الفروع العلمية - أدب معاصر، تحليل نفسي، فنون سينمائية... اتخذت أعمالها الأدبية موضوعاً لها. كما نوقش مثل العدد من الرسائل الجامعية في الولايات المتحدة وكندا. ويسهم في هذه المكانة الخاصة

التي تتمتع بها دورا ثلاثة عناصر أساسية، أولاً: أسلوبها المميز الذي يتسم بالبساطة والتجريد مع غنائية شعرية رقيقة تقرّبه من الكتابة الفنية في بعض الأحيان حتى عند حديثها عن أمور العشق والجنس. وهذا الأسلوب المميز الذي يعرف باسم أسلوب دورا بدأ يتبلور منذ ثلاثين عاماً مع رواية «لأول في شتاين» ورواية «نائب القنصل». وقد اعتبر أسلوبا ثورياً قياساً إلى ما كان سائداً وقت ظهوره. ثانياً: انكباب انصار حركة المرأة في الغرب على أعمالها؛ إذ أوا فيها الكتابة «الفلسفية» الكبرى التي كانوا ينتظرونها. وأخيراً فإن يساريتها ضمنت لها ولاء الكثيرين من شباب جيل مايو ١٩٦٨، وكل هذه العناصر مجتمعة تضاهرت في الواقع لتضفي عليها وعلى أعمالها طابع القداسة في الأوساط الأدبية والأكاديمية.

في ٤ أبريل من هذا العام تبلى مارجريت دورا الثمانين من عمرها ويتوافق ذلك مع صدور أول سيرة ذاتية عن هذه الكاتبة، ولعل صدور هذه السيرة الذاتية يكتب أهمية خاصة في حالة مارجريت دورا،

حيث إن أعمالها تستمد مادتها الخام من حياتها ومن تجاربها الشخصية، فالعاشق الياباني الذي أحب البطلة الفرنسية في «هيروشيمما حبي» هو العشاق الصيني بطل أول تجربة غرامية للكاتبة، وهي في السادسة عشر من عمرها، وهو ما كشفت عنه في رواية «العاشق» التي حازت جائزة جونغكور الأدبية الفرنسية في عام ١٩٨٤ فكتابة مارجريت دورا تتخذ على «مشاهد» من الحياة تتحول تحت قلمها إلى أدب خالص وإلى تعبير شفاف صاف عن الآلام الإنسانية الأكثر شيعراً، وهذه الكيمياء الخاصة هي الموهبة التي يتحول من خلالها رصاص الحياة إلى ذهب نقي... إلى جمال وشعر.

والحديث عن العلاقة بين حياة دورا وأعمالها يذكر بمباراة أندريه جيد الشهيرة التي قال فيها أن الفنان لا يجب أن يروي حياته كما عاشها ولكن يجب أن يعيها كما رواها.

وقد خاضت الكاتبة الصحفية فريدريك لوبيلي مغامرة محفوفة بالمزالق بإقداصها على كتابة

«مارجريت دورا أو وزن الريشة» لتكون السيرة الذاتية الأولى من حيث أهميتها وحجمها عن الأدبية الفرنسية الكبيرة، وهي مغامرة اتضح مداها في مقالات النقد التي صاحبت صدور الكتاب. فقد رأت ناقدة الملحق الأدبي لصحيفة لوموند أن هذه السيرة الذاتية تقع على طرفي نقيض مع أعمال وشخصية وحياة مارجريت دورا وأنها إسائة للأدبية والروائية الكبيرة وأضافت قائلة «إذا كانت بعض أشكال الخسة والوضاعة المعاصرة تثير المقت والاشمئزاز بصورة خاصة، فإنه من الضروري حماية العمل الأدبي لهذه الكاتبة الفريدة مارجريت دورا من بعض أنواع السيرة الذاتية وأن نتذكر رقتها وحسها الإنشائي». كلمات قاسية لم تتفق معها مجلة «لوفيل ايسرنااتور» التي اعتبرت هذه السيرة الذاتية ناجحة تماما وخصصت لها غلاف أحد أعدادها الأخيرة، مما يعكس من ناحية حجم الجدل الذي يمكن أن تثيره مارجريت دورا ولو بطريق غير مباشر في الأوساط الأدبية الفرنسية، ومن ناحية أخرى يبرز

دور النقد في تعميق التحليل والدراسة وإلقاء أضواء جديدة من خلال الآراء المتضاربة بل والمتناقضة على الأعمال الأدبية التي تصدر ولأسيما عندما يتعلق الأمر بأسطورة حية مثل مارجريت دورا. ويغض النظر عن الجدل الأدبي حول قيمة السيرة الذاتية التي صدرت مؤخرا، تبقى حياة دورا، جديرة بالاهتمام في حد ذاتها، تجعل منها بطة روائية فضلا عن كونها الكاتبة التي تمسك بالقلم. وهو الدور المزدوج الذي ظهر بصورة جلية في رواية «العاشق» فأعمالها الأدبية تخطط بميائها اختلاطا لا انفصام فيه.

ولدت مارجريت دورا في الهند الصينية في عائلة من «البيض البسطاء» في المستعمرة الفرنسية منذ ثمانين عاما حينما كان لفرنسا امبراطورية فيما وراء البحار، وقد توفي والدها عالم الرياضيات وهي في سن مبكرة، وبقيت مع أمها التي كانت تعمل مدرسة للأطفال في المستعمرة ومع شقيقها بيبير و بول ويتوفى الشقيق الأصغر بول وكانت شديدة الارتباط به وقد

انعكس هذا بصورة مستمرة في أعمالها. وتبلغ السادسة عشر من عمرها فتعيش قصة حبها الأولى مع شاب صيني من عائلة صينية كبيرة، وهي القصة التي تعد أنجح أعمال مارجريت دورا والتي تحولت إلى فيلم عالمي يحمل اسم الرواية «العاشق»

ومع قدومها إلى باريس، تدخل حياتها مرحلة جديدة، وكانت حينئذ تعمل في دائرة المكتبات، مسئولة عن توزيع الورق المخصص للطباعة على دور النشر، في وقت بدأ الورق يشح مع اقتراب الحرب. وفي عام ١٩٣٩ تزوجت وتصلت من مارجريت نوناديو إلى مارجريت انتيليم حاملة اسم زوجها روبير الذي كان يعمل كاتباً في أحد أقسام الشرطة ولم تكن بعد قد أصبحت مارجريت دورا وهو اسمها الأدبي الذي عرفت به فيما بعد.

وقد تعامش روبير و مارجريت مع النظام الجديد الذي تصالف مع هتلر معتبرين أن الفاشية نظام قابل للاستمرار، فانهين بالحياة الهادئة، وفي هذه الأثناء بدأت تكتب وكانت الكتابة لديها حينئذ نوعا من التجنر

من الأسر. وقد دفعه خلافه مع
ديجول بعد لقاء بينهما في لندن
إلى اختيار النضال إلى جانب
«مقاومي الداخل». وهكذا
انضمت مارجريت وزوجها
وعشيقها إلى الحركة الوطنية
لاسرى الصرب التي يقودها
ميتران، مفضلين معسكره على
الاستجابة لنداء الجنرال
ديجول، وسرعان ما توصلت
الصداقة بينهم ووجدت
مارجريت أن ميتران يتحلى
بشجاعة لا مثيل لها «بشجاعة
عاقلة ورشيدة ومجنونة في الوقت
ذاته كما لو كان تحدى الموت خلال
العمليات الانتحارية» هو شغف
حياته الحقيقي.

وفي حديث أدلى به مؤخراً
فرنسوا ميتران حول علاقته
بمارجريت دورا قال عند لقائهما
الاول الذي تم قبل واحد وخمسين
عاما حينئذ، في عام ١٩٤٣، كانت
امرأة شابة أسيرة الجمال ذات وجه
أوروبي أسوي رقيق وجاذبية كانت
تستغلها دون توقف. ومنذ ذلك الوقت
عرفتها في كل فترات حياتها، وردا
على سؤال حول ما إذا كان يعتقد
أن مارجريت دورا كاتبة كبيرة قال



فرانسوا ميتران في عام ١٩٤٣

المقاومة تقوى لدى الثلاثي - الذي
يجمع الانسجام بين أطرافه وفي
سبتمبر ١٩٤٣ قدم صديق من
الجامعة يدعى جورج روزفيلد -
واسمه الحركي في المقاومة جورج
بوشاسا. صديقا جميعا له إلى
مارجريت وزوجها وصديقهما،
وكان هذا الصديق الصميم
فرانسوا ميتران الرئيس الفرنسي
الحالي.

وكان فرانسوا ميتران واسمه
الحركي فرانسوا مورلان قد
انضم إلى قوى المقاومة في وقت
مبكر أي في عام ١٩٤١ بعد قراره

في الأرض الفرنسية التي لم
تكن تشعر تماما أنها وطنها بعد
أن تركت وطن طفولتها
ومرافقتها. وقد عرضت حينئذ
عملها الأول على دار جاليمار
للنشر تحت اسم مارجريت
دورا غير أنه رفض.

وفي عام ١٩٤٢ التقت
مارجريت وديونيس
ماسكولا الذي كان يقرأ
المخطوطات الأيبية في دار
جاليمار. وتحولت علاقتها إلى
قصة حب حقيقية ولم تحاول

مارجريت إخفاء الأمر عن زوجها
أو التقليل من أهمية هذه العلاقة
بالنسبة لها. غير أنها أصرت في
الوقت ذاته على الاحتفاظ بزوجها
من خلال التقريب بين الرجلين
الذين احببتهم والربط بينهما
بصداقة قوية وهو ما نجحت في
تحقيقه؟ وفي هذه الأثناء ومنذ شتاء
١٩٤٢ على جبهة القتال بدأت
القوات الألمانية للمرة الأولى تتراجع
أمام سوفييتي الاتحاد السوفيتي
هتلر القوة التي لا تهزم. وعلى هذا
الأساس فالاحتلال الألماني لفرنسا
ليس قدراً محتموماً لا فكاك منه،
وبدأت فكرة الانخراط في صفوف

فرنسوا ميتران منعم اعتقد أنها كاتبة كبيرة بطريقها التي تتسم بالبساطة والتفرد، فندح لا نجد لدى مارجريت الشكل التقليدي الذي كان موجوداً لدى مدام لاڤامبيت، ولكنني أحب في أسلوبها نقاء نسيجه، فهي لا تضيق الوقت، بل تذهب مباشرة إلى ما هو أساسي وأنا أقت بصورة خاصة عدم الدقة في استخدام اللغة الفرنسية. ولذلك أقدر كتابتها التي تخلو من الحشو والزائدة. وقد تبدو كتابتها عادية بدرجة مائلة ولكننا إذا انتبهنا جيداً سنجد أنها غير عادية، فهناك دائماً في أسلوبها شيء غير متوقع يضيء عليه حيوية وحركة.. اعتقد أن لدى مارجريت دوراً ما يؤسر ويجذب هو طريقة حياتها وموقفها من الحياة.

وحول ما قالته مارجريت دورا حول فرنسوا ميتران في عام ١٩٨١ قبيل وصوله للمعد الرئاسة للمرة الأولى بأن لديه «شكا جوهريا ونفورا تجاه كل ما هو سلطة» يطق ميتران المعروف بثقافته الواسعة وحبه للآداب بصورة خاصة «إذا كانت تراني بهذه الصورة فلا بد أن هذا حقيقي إلى حد ما. ولكن هذا

ليس كل شيء»، لقد تحدثنا حتماً عن هذا الجانب وفي كل مرة أراها تطرح على الكثير من الأسئلة، وبمذا فترة أصبحنا نلتقي بصورة أقل، فهي لا تريد القدوم إلى قصر الإليزيه. وهذا شيء صدمت في عليه، وبالنسبة لي فإنه من الصعب الاستمرار في الالتقاء بالاصنفاء والرفقاء كما كنت أفعل في الماضي. غير أننا عندما نجتمع حول مائدة المشاء فإننا نبقى معاً حتى وقت متأخر من الليل.

ويختم فرنسوا ميتران تعليقاته حول علاقته مع مارجريت دورا، قائلاً «أنني أقدر مارجريت تقديرًا كبيراً، فهي تتميز بولاء وإخلاص تام تجاهي. ومن لهم أن يكون للمرء صداقة من هذا النوع في حياته».

وقد كان تعرف مارجريت على ميتران وانخرطها في المقابلة بداية تمول في شخصيتها؛ إذ أصبحت تلتزم بنظام صارم توقفت عليه حياة رفاق النضال. فقد بذلت جهداً لتتحلى بالشجاعة الضرورية، ولتستمر في التردد على معارفها دون أن تثير الشكوك حول

حقيقة انتمائها، ولا سيما مع بعض الاصنفاء للتحالفين مع قوات الاحتلال والتي حين كانت تعرفهم قبل انخراطها مع زوجها وعشيقها في صفوف المقاومة. وكان من بين هؤلاء جيرانها الذين كانوا يتعاونون مع النازي وكانت تقدر ثقافتهم الأدبية الواسعة. وهكذا في الوقت الذي كانت تفتح باب بيتها لإيواء رجال المقاومة الهاريين أو اليهود المطارين، كانت تحافظ على مظهرها الهادئ غير العادي، أمام جيرانها الذين كان يتردد عليهم أشخاص مثل تريو لاروشيل وهنري ميشو وجير هارد هيلر والأخير كان المسئول النازي عن جهاز الداعية الألماني الذي وضع في الأسر العديد من رجال الأئب الفرنسيين الذين وصلوا النضال والمقاومة من خلال أعمالهم الأدبية والفنية.

ومن بين هؤلاء الزوار الذين كان على مارجريت دورا التظاهر أمامهم، الرجل الذي كان يسمم حياته أكثر من غيره وهو شقيقها الأكبر بيير، فقد كانت تشك في قيامه بتسليم اليهود إلى الجستابو الألماني فضلاً عن أنه كان ضواً

يقدم الفتيات الفرنسيات للآذان، بل لقد حاول في إحدى المرات عرض شقيقته على زياتن مقهى الكوبول بمي مونيارناس.

وعلى الرغم من ذلك فقد كانت تساعدته وتطلب من أصديقاتها مساعدته. وهكذا ترك له فرنسوا ميتران حينئذ شقيقته الصغيرة في باريس ولكن عند عوبته اكتشف أن شقيق مارجريت أفرغ الشقة من محتوياتها.

وفي مواجهة هذه الحياة الخطرة التي تهيماها مارجريت كما لو كانت تسير على حد السكين، فإن الكتابة كانت سبيلها الوحيد للاستمرار. لهذا لم تتخل عن الاستمرار في المحاولة وأعادت كتابة روايتها المفروضة. غير أن عملها الأول - أو طفلها الأول - كان سيولدا ميتا بسبب الرقابة والنقص الشديد في الورق وقد بذلت قصارى جهدها لكي يرى الكتاب النور، فقد كان ذا أهمية حيوية بالنسبة لها أن يولد الكتاب ويلقى الحب الذي يحتاج إليه. وقد بدأت تهجد حينئذ بأنها ستتحرر إذا لم ينشر الكتاب. واقتناعا منه بجديته تهديدها، أخذ

زوجها روبرت انتقيلم مخطوطة الكتاب تحت أبطه، يتردد على جميع الناشرين مؤكدا لهم أن مارجريت ستتحرر إذا لم ينشر كتابها ونجح في مساعده وصدرت الرواية الأولى لمارجريت تحت عنوان «الوقحون» وهو كتاب أريادات فيما بعد أن تمنع إعادة نشره لأنها أرتأت أنه كثير العيوب! ومع صدور «الحياة الهائلة» التي نشرت في دار جاليمار هذه المرة عام ١٩٤٤ أشارت الأوساط الأدبية ببروز كاتبة روائية جديدة.

ولكن في منتصف عام ١٩٤٤، عشية نزول الحلفاء على الساحل الشمالي لفرنسا، وقع أغلب قادة المقاومة في الأسر وتعرضت شبكات المقاومة لعمليات مطاردة وقمع شرسة أعقبتها عمليات ترحيل إلى معسكرات اعتقال النازي، وقد ضيقت قوات الجستابو الخناق على مجموعة فرانسوا «مورلان» الذي كان يبحث عنه جاريا على قدم وساق. وفي أحد الأيام اقتضمت قوات النازي بيت شقيقة روبرت انتقيلم زوج مارجريت حيث كانت تلقى مجموعة ميتران الذي نجح في عدم الوقوع في الفخ وبمساعدة

البرير كامو نجحا في تلمين فرار بوشان غير أن روبرت انتقيلم وقع في الأسر وتم ترحيله إلى معسكر الاعتقال.

وقد حظيت مارجريت في ذلك الوقت ببعض الشهرة ككاتبة روائية غير أن الأحداث فرضت عليها الصمت التام وامتنعت عن الكتابة حتى عام ١٩٥٠ وقد قال عن هذه الفترة من حياتها «لقد وجدت نفسي أمام فسوفى هائلة في الفكر والمشاغل لم أجروء على المساس بها وإزاحها كان الألب يشمرني بالخرى».

ومع تكشف هول ما كان يجري في معسكرات النازي من عمليات إبادة، حاولت مارجريت التحرر عن زوجها بكافة الوسائل وطرق كل الأبواب حتى أكثرها خطورة. وهكذا وجدت نفسها في علاقة مع مسئول من المتعاونين مع قوات الاحتلال، وهي علاقة طلب منها فرانسوا ميتران الاستمرار فيها للإبقاء على الاتصال ما أمكن ذلك وبدون إثارة الشكوك مع الرفقاء المعتقلين. ومع تصريح باريس في ٢٥ أغسطس ١٩٤٤ تصدرت مارجريت من هذه

العلاقة التي استمرت ثلاثة أشهر كاملة كانت تشعر خلالها بالفئان مما دفعها لإبداء صارمة غير عادية في عمليات الاستجواب التي قامت بها فيما بعد للمتعاونين مع النازي أو مع من وقع في الأسر من الأعداء للحصول على معلومات حول المفقودين.

وقد دفع الخوف مارجريت دورا إلى الانضمام إلى المذب الشيعي للحيلولة بكافة الطرق دون عودة الكارثة مرة أخرى، فهي لم تكن قد قرأت هيجل أو ماركس ولكنها كانت ترفض عودة العالم الذي قاد إلى الحرب وأهوالها، فانضمامها للحزب الشيوعي كان صيحة غضب على ما حدث وقد قطعت علاقتها مع الحزب الشيوعي منذ بداية الخمسينيات نظراً لعدم اتفاقها مع سياساته الستالينية.

وعند عودة روبير انتيليم من معسكر الاعتقال بعد أن تعرف مصانفة وهو بين الحياة والموت على فرانسوا هيتران وكسان يزور معسكرات الاعتقال مع القائد الأمريكي الذي كان يصرر هذه المعسكرات واحداً بعد الآخر، هال مارجريت أن ترى زوجها نصف ميت ورات حينها أنه حدث انعكاس لما يمكن أن تنطوي عليه النفس الإنسانية - فهي في بداية الاحتلال لم تكن ترى الفاشية شراً تاماً فهو لم يكن مجرد ضحية بل «بطلاً وشاهداً ونبوءة على مسافة جماعية.

وشجنا فشيئا، بدأت الكاتبة والروائية مارجريت دورا تصرد لعملها الأدبي لإعادة بناء الماضي، الهند الصينية، الحب الأول، الشعب، المحتل، المستعمر ثم كارثة الكوارث أي ما وصلت إليه الحضارة الغربية

من بربرية ووحشية أثناء الحرب العالمية الثانية، مصولة حياتها وتجاربها الشخصية وموهبتها الفذة إلى أدب يجعل منها أكبر من يكتب في فرنسا اليوم، أما حياتها فلم تحاول أن تصل بها إلى مثل أعلى أو تطابق بينها وبين نموذج مسبق. فهي تقول: «لمست لدى أي وسيلة لرؤية ما يسمى بحياة مارجريت دورا، فقط فكرة الموت هي التي تجمع شتات نفسي، أو حب الرجل وطفلي... لقد عشت دائماً دون أن أسمى للاقترب من أي نموذج كان للوجود».

ومن هذا الشك ومن هذا الألم تولد الكتب الكبرى وهما شك والم بدأ منذ زمن بعيد في أرض بعيدة، وطلما تحدثت عنهما ببراعة كبيرة.. «هذا الفراغ الذي نكتشفه يوماً في سن المراهقة ويبقى مهما فعل المرء للظواهر بأنه لم يكن له وجود».

اختفاء المنابر الأدبية

أما صحيفة «الاتحاد» الحيفاوية اليومية، وهي الصحيفة اليومية الوحيدة هناك، فقد تضائل حجمها، وتصدر كل جمعة ملحقاً أدبياً يشكو من الفقر.

أما مجلة «كنعان» التي كانت تصدر في مدينة الطيبة - تقع على الطرف الغربي للخط الأخضر قرب طولكرم - فقد تحولت هي الأخرى إلى صحيفة أسبوعية، وقد كانت - والحق يقال - متفلسفة لنا.

في «الناصرة» ما زالت مجلة «المواكب» تصدر، وتتطور نوعياً، وقد كانت لها دار، كنا نؤمنها عند زيارتنا للناصرة عاصمة الجليل

في داخل الداخل - فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ - اختفت مجلة «الجديد» الحيفاوية، وهي أشهر المجلات الأدبية هناك، وقد ظلت تصدر منذ عام ١٩٥١، وتعتبر سجلاً أدبياً حافلاً للعرب هناك، يرون فيها مراتهم الأدبية الخاصة، فقد فتحت صدرها لكل الأقلام من كل الاتجاهات، رغم أنها كانت تمثل اتجاهاً سياسياً واحداً. وقد حاول الناقد انطوان شلحت إصدارها من جديد بمساعدة نفر من الأدباء في الناصرة وحيفا والجليل، ونجح في إصدار عددين وحيدين ثم أجبر على التوقف.

نحن هنا نعيش حالة انحسار ثقافي خاصة على مستوى اختفاء المنابر الأدبية الواحد بعد الآخر في فلسطين وفي الشتات. ولعلّ للسبب الواضح وراء ذلك هو اختفاء الدعم المالي.

في الداخل - الضفة الغربية وقطاع غزة - اختفت «البيادر الأدبية» بعد تراجع. وكذلك اختفت «الفجر الأدبي» بعد عدم انتظام في الصدور، وكذلك أغلقت صحيفتا «الفجر» و«الشعب» وقبل هذا اختفت مجلات كثيرة أقل شهرة أو أقل عناية بالثقافة.

الفلسطيني الجميلة، غير أن رئيس التحرير جمال قعوار نقل قلم التحرير إلى منزله كي يقتصد في النفقات.

كل هذا يظهر بشاعة الأزمة التي تتعرض لها الثقافة العربية في فلسطين، ويؤسفني أن أنقل أخباراً غير سارة. هذا، وقد انتقلت هذه العدوى إلى اقتصاد الكُتّاب الفلسطينيين في الضفة والقطاع، والكانن في الرام على حدود القدس - كي يتمكن الأدباء من زيارته لأن دخول مدينة القدس لا يتم إلا بتصريح - وقد أصابه الشلل هو الآخر، وعلمى به كان تشيخاً، وقد أسهم في إصدار العديد من الكتب الأدبية، وأعطى الفرصة لعدد كبير من الناشئة. من هذا يتضح أن المنابر المركزية التي كانت توزع على نطاق واسع قد اختفت أو تراجعت، وقد خلق ذلك حالة إرياك في أوساط الكُتّاب والأدباء والمثقفين الفلسطينيين.

وفي إطار المحاولات لسد النقص، ظهرت مراكز نشاطات محلية على مستوى المدن، ومن الطبيعي أن يكون نشاط هذه المراكز،

على اختلاف أنواعها، محدوداً. ويسرني، في هذا المجال، أن أشير إلى تجربة لنا جديدة في مدينة طولكرم، فقد قام نفر من الأدباء هنا بتأسيس كيان أدبي أسموه: «ملتقى طولكرم الثقافي الفني»، ورأس الهيئة الإدارية الشاعر عبد الناصر صالح. والمسألة التي تدعو إلى النظر أن نشاطنا في هذا الملتقى، اقتصر حتى الآن على إقامة الأمسيات الشعرية. وفي الأمسية الأولى دعونا شعراء من المثلث غربي الخط الأخضر - كانوا يتبعون مدينة طولكرم قبل عام ١٩٤٨م - وفي أمسية ثانية دعونا شاعرتنا العربية الكبيرة فدوى طوقان، زهرتنا الحجرية المقدسة، وشاعر اللهجة المحكية المعروف، من الناصرة، سعودي الأسدي. وما يُفرح أن فدوى طوقان لم تفقد نشاطها وصلابتها وتنقها، وأقول صديقاً أنها محط رعاية أبناء شعبنا أيضاً اتجهت.

ولابد أن أتساءل، هنا، ترى كم سيكون عدد الجمهور الذي سيحضر لو أننا حولنا نشاطنا عن الشعر إلى أجناس أدبية أخرى؟

ومن الأخبار المفرحة، أيضاً، عودة القاصّ المعروف محمود شقير إلى أرض الوطن، بعد إبعاد قسري دام عشرين عاماً، وقد ثبوا، حديثاً، منصب رئيس تحرير صحيفة «الطلیحة» المقدسية الأسبوعية، ويعمل على إصدار ملحق أدبي خاص بالصحيفة، الأمر الذي نأمل بأن يسد جزءاً من الفراغ.

إن أحد الإشكالات الهامة لدينا، هو الالتباس القائم بين الأدب والأيديولوجيات المختلفة، والذي يحول نصوصاً كثيرة إلى شعارات، أو يملؤها بالوعظ المباشر والتفكير بعيداً عن الأدب، دون القدرة على تبين الضيوط التي تربط المؤثرات خارج النص بالنص. كما أن ضغط الأحداث اليومية المتتالية هو البوابة الواسعة لدعاوى المؤيدين لذلك، بل كثيراً ما حدث أن وقفت بعض الجهات الأدبية مع هذا التوجه بقصد كسب شعبية معينة.

أما الالتباس الثاني، فقام بين الأدب والصحافة، ومظاهره متعددة. فهناك سطوة الصحفيين على الأدب، خاصة المقيمين من اصحاب الصحف، ومعظمهم من المؤيدين للدعاوى الأدبية التقليدية، وهناك

ظاهرة الأدباء الحقيقيين الذين يعملون في الصحافة، فتتبدد طاقاتهم.

إننا نفسر موقعنا المتفرد - للعيش في ظل الاحتلال - أقصد تراجع المستوى الأدبي، هنا، بسبب هذه الأوقات وأوقات أخرى كثيرة.

إن اقتناء الكتب مكلف جداً، ومثل ذلك متابعة شراء المجلات الأدبية المتخصصة. صحيح أن الكتب تصل من القاهرة أعنى بعض الكتب، ولكن هذا لا يكفي، فهناك عقبات تعترضها أولها: غلاء الأسعار الفاحش، خاصة إذا عرفنا

أن الدخول متعينة، وليست بمستوى الدخول عند أخوتنا داخل الخط الأخضر، وثانيهما: طغيان الكتب التقليدية ذات الصيغة العامة، وقد أدى كل هذا إلى أن كثيرين من الأدباء عندنا ظلوا مشغولين بالمادة الخام الأولى، أو المعنى العام الذي يسمونه المضمون، متناسين أن هذا العام لا بد أن يتقيا الخاص الذي هو الشكل أو الصياغة الفنية. إنها موضوعات خضبة ولا شك، ولكن المحاولات، هنا، سرعان، ما تموت لأن أصحابها، في الأغلب، غير قادرين على صياغتها بالصورة

الفنية الملائمة. وفي حين نقرا حديثاً عن التناسق، أو نزوع الأجناس الأدبية المصددة لعدم مطابقة خصائصها، إذ تفقد الحدود بين صلابتها ونصل إلى ألوان أدبية تعمل مقومات تجنيسها في ذاتها دون أن تخضع لمعايير الجنس، فإننا، هنا، ما زلنا نهمل مقومات وخصائص الرواية كجنس أدبي، ونقع في دائرة ما أسميه: الكتابة المجانية، أي الكتابة دون معرفة مقومات الجنس ودون اطلاع على التصور العظيمة عربية وعالمية.

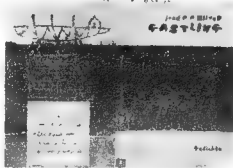
(طوكيو)



العالم في جاليري العالم الثالث في برلين

يونانية داخل العاصمة الألمانية يديرها ويشرف عليها مبعوثون يونانيون والجمهور الحاضر كان مزيجاً من العرب والألمان واليونانيين والأسبان وأبناء أميركا اللاتينية الناطقة بالإسبانية.

ولعل الشاعر الأندلسي - الذي ينتمي إلى الأندلس أكثر مما ينتمي إلى إسبانيا - أصغر على أن يجعل النشاط أكثر إثارة ومثمة حينما ابتداء الأمسية الشعرية بأن احتضن قيثارة وبدأ يعزف الحاناً بالغة العذوبة من الأندلس البعيدة رافقتها مقطوعات غنائية باللهجة



شلاخ مجموعة شعرية للشاعر مخزنيه أوليفر من تصميم الفنان شلاخ، اللوحات التي تبهر هنا كانت قد عرضت في الأمسية.

الأندلس يكتب باللغة الألمانية - إذ ولد في جنوب ألمانيا - والرسام «شلاخ» الماني يسكن في فنلندا، ومنظم النشاط هو المكتبة العربية في برلين والجاليري المضيف هو بقعة

في التاسع عشر من ديسمبر ١٩٩٢ نظمت المكتبة العربية في برلين (Das Arabische Buch) نشاطاً فنياً - شعرياً بافتتاحها معرض الفنان الألماني (Peter Schlack) مصمومياً بألمسية شعرية للشاعر الأندلسي مخزنيه أوليفر (Jose Oliver) على قاعة جاليري العالم الثالث (Terzo Mondo) بحضور عدد من الفنانين والأدباء وعشاق الفن والأدب.. كما حضر الطيفزيون النمساوي لمناخبة النشاط وتسجيل وقائعهم. وكان لافتاً للنظر حقاً تلك السمة العالمية التي ميزت النشاط فالشاعر «أوليفر» إسباني من

الإسبانية - الأندلسية، مقطوعات
موشاة بحزن عربي حتى ليخال
معها السامع أنه ترك برلين إلى ديار
شرقية قسية، كما لو أنه ارتحل بفتة
إلى بغداد أو القاهرة إلى دمشق
أو بيروت، إلى الإسكندرية أو
البصرة.

غنى الشاعر **أوليفر لفرناطة**
وأشبيلية وقرطبة.. غنى لغارسيا
لوركا ابن الأندلس الخالد. وكمن
ينقل بوحاً قديماً بلغة رائعة الحزن
استطاع الموسيقى والغنى الشاب أن
يمهد للشاعر الشاب إذ جعل الأذان
رائية لقصائده لا سيما أن
الحاضرين الذين لم يعرفوا
الإسبانية انتظروا تفسيراً لأغنى
أوليفر الإسبانية من قصائد **أوليفر**
الألمانية.

ولد **أوليفر خوزيه** عام ١٩٦١
في قرية "Hausach" في الغابة
المسودة في جنوب ألمانيا بعد أن
هاجر والدها من الأندلس طلباً
للرزق.. كان من الطبيعي أن يتعلم
خوزيه الطفل اللغة الألمانية التي
ستصبح لغة كتابته.. وقصائد
أوليفر محملة بالحنين الجارف إلى
مكان أم، مكان مفقود، ربما هو

أندلسه البعيدة مع إحساس يملأه
الاعتراب، والبحث عن زمن أكثر
إشراقاً، وعن إنسان مثلي بالحب.

في الترانيل التي عزفها الشاعر
يصل إلى السامع صوت حذاء
مكتوم يحن إلى عالم قديم قدم
الطفولة، عالم أنهر وديان كبيرة،
صليل حصي وقياثر، شمس غارية
في أفاق بعيدة وبوح مخفوق، بوح
من يستل رماًحاً من جسمه ويلقيها
قرية دونما نامة.

جاء معرض الرسم متوافقاً مع
الاسمية حيث أكد الرسام الألماني
(Peter Schlack) على موضوعه
القارب وموضوعه الحيوان كما لو
أنه أراد أن يشير إلى فكرة الرحيل،
إلى فجر التاريخ البشري حيث
القارب والحيوان واسطتان ساهمتا
بشكل كبير في اكتشاف الإنسان
لجماهير أرضه منذ أقدم عصور
التاريخ..

ويتخسمن الربط بين القارب
والحيوان ربطاً بين عناصر الماء
والحركة والحياة.

ولد الرسام **بيتر شلاك** في
مدينة شتوتكارت جنوبى ألمانيا عام
١٩٤٢ وهو بالإضافة إلى كونه فناناً

فإنه كاتب وعالم نفساني.. صمم
الفنان شلاك للشاعر **أوليفر** أغلفة
بعض دواوينه الشعرية. ويتخذ الآن
من العاصمة الفنلندية هلسنكي
مكاناً لإقامته وبعض نشاطه الفكري
والفني.

أما الشاعر **خوزيه أوليفر نقد**
ولد عام ١٩٦١ في هاوساخ
(Hausch) جنوبى ألمانيا من عائلة
أندلسية تنحدر من ملقه هاجرت من
أجل العيش وطلب الرزق - كما
أسلفنا - درس اللغات اللاتينية،
والألمانية، والفلسفة في جامعة فراي
بورغ، وساهم في الكثير من
النشاطات الأدبية في ألمانيا، وحصل
على بعثة بيت الأدب في
شتوتكارت - ألمانيا. يعمل مع عدد
من الموسيقيين منذ العام ١٩٨٦
تحت مفهوم (الشعر حوار موسيقى،
بين، اللغة والغناء). قام بسفرات
دراسية إلى إسبانيا وبيرو. كما نشر
العديد من أعماله الأدبية: قصائد،
مقالات، طروحات أدبية في صحف
ومجلات في ألمانيا، وسويسرا،
وبيرو. نترجم له هنا بعض
شعره..

نماذج من شعر خوزيه أوليفر

إلى ديترش غوبل

Dialektik

ديالكتيك

فكرت طوال فترة العصر

بكمال الإنسان

أخيراً

وضعت أسطوانة شوبرت

(غير المكتملة)

مفتونا كنت

●

Sieg

نصر

طويت الأعلام بعد بطولة العالم بدا الشعب راضياً في ألمانيا

أبواق السيارات

توقظ صدى آخر

●

”Wendehalse” *

«نهأزو الفرص»

خلعت الإقنعة القيمة

لبست الوجوه

الجديدة قاطعوا الرقاب

هم دائماً الآخرون

* تعبير Wendehalse ترجمته الحرفية «الرقاب الدائرة» ويستعمل للتعبير عن أولئك الذين ينتهزون الفرص ويتكيفون مع الأحوال المختلفة.

اصدقاء إبداع

الشعر

الشعراء والأدباء «أحمد الميمني» و«فارس خضر» و«أحمد الجيهني» و«منال الصناديق» و«عزة شرابي» وغيرهم كثيرين.

وسوف نفتار إحدى قصائد هذه المجموعة في «بوان الأصدقاء» مسافة منا في إحياء ذكرى هذا الشاعر الذي رحل قبل أن تفتح موهبتة ويكمل عطاءه.

قال فيها: (كان أشرف الجيلاني إنساناً من النجاة الأولى، إنساناً يفتقر القلوب يوماً استئذان، كان أرضى التكوين فوقى الشاعر). أما الشاعر «فقي عبد السميع فيقول في رثائه:

مهرلاً مررت
حاملاً أوراقك المضيئة
مهدداً بكاء نجمة تجرها
مشتماً بلعنة تفوي سريرة البهوت.
وقد اشتراك في تأبين الشاعر كل من

حمل البريد في الشهور القليلة الماضية أعمالاً كثيرة مطبوعة علي (المستتر) لشعراء أغلبهم من الأتاليين، ومن بين هذه الأعمال مجموعة شعرية بعنوان (الكثابة علي ضوء أسمر) للشاعر الشاب الراحل «أشرف الجيلاني» ابن قرية (العويضات) مركز (قطيف) بمحافظة (تت)، وقد أبا أصدقاء الشاعر من شعراء محافظته إلا أن يحتفلنا ذكرى صاحبهم في هذه المجموعة التي قدم لها الشاعر «محمود مغربي» بكلمة

ديوان الأصدقاء وطني

الشاعر الشاب الراحل: أشرف الجيلاني

والعطش من شبعك يفترون الماء
وهل أصمت؟! نحن نعيش الآن سلاماً
لا كنت ولا كان الوطن المهرب
يا وطني ماعداً قتيل الزلل سهوباً مشرعة
تروي بعض صهيل الريح
الدمع غداً صوت رصاص مكيوت
يتلى بالعلم بين كؤوس الموت كخط في شريطة الحزن
ينتسج من أرتار دماء الفجر المنتظر
فتركض كل خبيطي نحو حدود الوطن، لترسم وطني
مسلام يا وطني من غير سلام
مسلام يا وطني من غير سلام

للسفن القائمة رموز زبحر فيها الحزن
يسألها: من يشرب من طني دمي كئس معاهدة وسلام؟
هل تسع صوت أفاعيلهم تنفي في جمعتي؟
ماذا بين الكأس وماذا
غير جمالهم جيل صلي للأرض
رهبد الوطن الكائن في روعي «صبار» يتلق بالعلم
لقد صار الوطن زفناً.. لأوا وطني
بفضائل دم متفارقة، ويحل من مقسمة الزمن الأبله
يا وطني كم ستكون مثاراً للذل!
فهل يا وطني ستبيع البئر الأجدد
ليهود؟

الميليشيات

: كاميليا عبد الفتاح حنفى - الاسكندرية

ويخفى السماء
وكأن المظلم... كل المنكر... كل
القصد... تخرج للبرق...
لماذا القصائد...
وكأن الإلهامات تتنقل سموتى...
وكأن المجلات تُعنى ببيوتى...
وكأن للوسم يملون لى
كيف لكل... ليس... اقرأ... همس...
أرضى... كيف أتربل القصائد...
فى لى وقت يدوسون ظهوى
يُدهون زراً أبينة صمتى
لماذا القصائد...
وكأن القصائد عشق فكلام
وأحلام حراب
وأشجان فرقة من رخام
ويصور ترقى لى كل قبر

لماذا القصائد؟
ولى كل أرض يوم للجراح أمام للوقت؟
يصبرون دحيا لكل القصائد؟
لماذا القصائد؟
وكأن للماضيل تسمى لظننى
وكأن للذرات فُج لحننى
وكأن الجوارات تمتد ظننى
وكأن للوانى... كل المطارات... حفن لخرى
وكأن للارضاح
لماذا القصائد...
وكأن الأجنة يلمحن حولاً طرماً
وكأن للزوايل يولدين غللاً عجزاً الرطلة
يُصنِّد لى دقار مشبب
ويرشمت من لوزج الشريفة
لماذا القصائد...؟
وكأن الطراحين سلف من الرّيح يفتل يوحى

بمعتان

محمد أحمد عبد الرحيم - السويس

دريش لى بلادى
فكر متى بمعتا حزن
على وزن تسيمه الرماح
ياها الصباح وأجهشوا خيط الشعاع
لتخبروا يا سائتى إنا الحياة لى الردى
للكل باع
والكل ضاع
وه السحه مازالت تغنى جرحها
دريش لى بلادى

ليست بلخر نعمة
أر أنها الأرابى
فالحزن وسكتنا
ورحوب من مكنتنا
لكن بالله يقتل دانلى للفرلا
يا سائتى
كم سات فينا فارس
بيتا خيال للقل يمشى بيتنا متلوساً
لنجله وقدمه
وه السحه فيروز للكلية تنشد...

فاطمة

محمود عباس - كوم امبو

تى اليت
رقتها تتداه
وعشها يمحسك
وريلها
لپس لك..

• • •

ما بينها، وبينك
عرجون شك..
ما بينها فانتك

تلمحة من تدى
وسادة تهرجا الفواشات
طغرة أشتى سقفا
فاطمة
لا تشبه الموت
وعسل أصعب من سؤال
وشك أقرب من نداء
فاطمة فى لغة الماء
عشاق مباحثين
ومواعيد ملطخة

مخرب فى إيقاع البهشة

حنان محمود محمد خاطر - القاهرة

كى لختار وسيلة موتى..

• • •

يا فيه حبيبي..

فل تمنحنى دمي للجوهل على شملاتك

لم تكسني.. ثوب الأثى

وتعاقب دمي.. فى أرو طفتك..

طعم آخر... للموج على صدرك

وعلى جدرانك..

لمزيداً من.. إيقاع الفوضى

فى اللزف الأتى من عبق... الصفصاف..

وأوقع الظل.. على جدرانى.. *

مبتدأ آخر..

• • •

مطر.. يتجمد فى حلقى..

تطايير.. ذاكلى خطف..

يا للهدى الأتى.. من ضلع أعرج شيطانى..

لتعيد الأرض إلى الخيل.. الليل..

وثبت الأتية فى أرحام النسيء

وتعيد بناتى كى... أسقط

لخماصتى لوى آخر

تتمناه الأوانى..

• • •

بعد آخر.. لنجاتى دنى..

وإعزف الريح على شريانى..

وسمًا تمنحنى الزرفة..

كى.. أمتصها.. وجه العالَم..

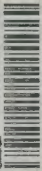
مدن.. تنزلهم.. حوى

ولاعشاشى.. حق الفيتى..



القارب من أعمال المحات جوين - رخام وبيرونز

Biblioteca Alexandrina



0532191